



LUND UNIVERSITY

Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki? : estetiska och sociala aspekter på svensk konstmusik 1945-1960

Arvidson, Mats

2007

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Arvidson, M. (2007). *Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki? : estetiska och sociala aspekter på svensk konstmusik 1945-1960*. Institutionen för kultur, estetik och medier.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki?

Institutionen för kultur, estetik och medier
Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 88, 2007

ETT TONALT VÄLORDNAT SAMHÄLLE ELLER ANARKI?

Estetiska och sociala aspekter på svensk konstmusik 1945–1960

Mats Arvidson



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Avhandling för filosofie doktorsexamen i musikvetenskap,
Göteborgs universitet 20071201

© Mats Arvidson 2007

Omslag och layout: Karl Arvidson
Typsnitt: Adobe Garamond Pro, Frutiger LT Std

Omslagsbild: Olle Bonniér (f. 1925). Skiss till väggmålning i AB Svenska Bostäder, entréhall. Vällingby, 1955. Collage, glanspapper och gouache på papper, 12,4 x 19,5, cm. Skissen betitlad *Tyngd, tryck och bärkraften*. Tillhör Skissernas museum. Med vänligt tillstånd från konstnären.

Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 88,

Tryck: Intellecta DocuSys, Västra Frölunda 2007

ISSN 1654-6261
ISBN 978-91-85974-04-7

Distribution:
Institutionen för kultur, estetik och medier, Göteborgs universitet,
Box 200, SE-405 30 Göteborg

Abstract

Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki? Estetiska och sociala aspekter på svensk konstmusik 1945–1960 A Tonally Well-Organized Society or Anarchy? Aesthetical and Social Aspects on Swedish Art Music 1945–1960

Doctoral dissertation in Swedish with an English summary, 242 pages

Mats Arvidson, Department of Culture, Aesthetics and Media,

Göteborg University, Box 200, SE-405 30 Göteborg

Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr. 88, 2007

ISSN 1654-6261

ISBN 978-91-85974-04-7

The period between 1945 and 1960 is in many ways interesting. It is a period in Sweden, which is characterized by modernity. It is also an interesting period in Swedish musical life concerning art music. Modern music (i.e., atonal and twelve-tone music) has always faced a resistance, which has come from the public, the academics, social prejudices, or the critics. During the 1940s and 50s, modern music is an object for debates and discussions of different kinds. The subject matter varies from the music's societal purpose, the composers' moral responsibility and the critics' inability to judge modern music, to the music's dehumanization. It is, however, not only modern music that meets with resistance; music of a more traditional kind (i.e., tonal music) is also an object of debates, discussions, and resistance.

This thesis is a study of the intellectual history of Swedish art music which focuses on discourses and debates. The study concerns aesthetic and social trends, which exist in a coherent discourse. The intellectual historical perspective means that I am searching for the specific places of ideas in history. The ideas, which emerge in the debates, are thereby put in relation to more general current trends that deal with modernity. The purpose of the study is thus to describe and analyse some of the central ideas which certain actors expressed (composers and critics), and thereby give insight in, and knowledge of, an important period (1945–1960) in Swedish musical life.

The central theme of this study is art music as a part of the concept of modernity. The *zeitgeist* of the period 1945–1960 is characterized in terms of an enlightenment thought, where arts, sciences, and politics are intertwined. Depending on what kind of social function music is considered to have, it seems that the most progressive music, i.e., radical music, is not consistent with the concept of modernity: radical music does not encourage solidarity, but fragmentation. Rather, it is traditional tonal music, which is politically progressive. Therefore modernity and modernism do not go hand in hand.

Keywords: Swedish Art Music, Swedish Music History, Intellectual History, Historiography, Debates, Discourse, Monday Group, 1945–1960, Chamber Music Association *Fylkingen*, Chamber Music Association *Samtida Musik*, Klas-Thure (Claude Loyolla) Allgén, Ingmar Bengtsson, Karl-Birger Blomdahl, Sven-Erik Bäck, Jan Carlstedt, Hans Eklund, Yngve Flyckt, Sven-Eric Johanson, Maurice Karkoff, Hans Leygraf, Ingvar Lidholm, Bo Linde, Quentin Skinner, Alf Thoor, Bo Wallner

Förord

En viss mättnad (och lättnad också förstås) infinner sig när de sista raderna skall nedtecknas. Socialpsykologen Johan Asplund beskriver i sin bok *Om mättnadsprocesser* (1967) att människan tröttnar i längden på att utföra en och samma aktivitet. I samband med att hon tröttnar infinner sig dessutom ett behov av omväxling. Detta behov är kanske större nu än någonsin – hur svårt det än är att lämna ifrån sig en text som man har arbetat med i nästan fem år. In i sista sekund finjusteras texten – allt går att göras bättre tills det nästan är för sent...

Det är lätt att glömma bort den klingande musiken i en studie som denna. De idéer som jag analyserar kan, till skillnad från många andra textstudier, ”höras”, ”lyssnas” och till och med ”avnjutas”. En förhoppning som går något utanför denna avhandlings primära syfte är att göra läsaren nyfiken på det som också ligger bakom dessa idéer, dvs. den klingande musiken.

Jag har haft förmånen att få mina idéer ventilerade på en mängd olika sätt. Musik är ett ämne som berör många oaktat om man är professorer i ämnet musikvetenskap, musiker eller enbart livsnjutare. På så sätt är musik ett tacksamt ämne att forska i. Vid Institutionen för kultur, estetik och medier vid Göteborgs universitet, där jag har bedrivit mina forskarstudier, vill jag rikta ett kollektivt tack till alla som har haft synpunkter på de alster som jag lagt fram vid de återkommande doktorandseminarierna. Här vill jag särskilt tacka mina handledare. Först och främst min huvudhandledare, professor Alf Björnberg, som tillåtit mig att sväva ut i analytisk-filosofiska resonemang om allt från kollektiv intentionalitet till kvarkars sociala konstruktion (vad nu detta har med musik att göra). Min biträdande handledare, Laila Barkefors, har med sitt lugn fått mig att inse att man inte kan skriva om allt. Tack också till min första huvudhandledare, professor Olle Edström, som under mitt första år som doktorand på ett tidigt stadium insåg att jag borde läsa Ian Hackings *Historical Ontology*. Det har jag gjort även om det inte är alltigenom synligt i föreliggande studie. Ett stort tack också till Ulrik Volgsten vars bitvis hårda kritik på slutseminariet visade sig vara såväl nödvändig som lärorik.

Under ett antal år har jag dessutom fått möjlighet att ventilera idéer i en skrivargrupp. Här har texter nagelfarits utifrån en mängd synvinklar – nyttigt så det förslår. Ett stort tack till medlemmarna i denna lilla grupp: FD Torbjörn Friberg vars kritiska och analytiska förmåga överstiger de flestas i min omgivning. Det har varit och är en förmån få förunnade att ”samtala” med dig. Doktorand Hilma Holm har inte sällan kommit smygande med sina kloka och insiktsfulla kommentarer på dessa möten, och doktorand Annika Capelán Köhler har med sin blick för det språkliga bidragit till att göra mina resonemang tydliga. En relativt sen bekantskap, men inte desto mindre betydelsefull för slutspurten av skrivandet, är Stina. Vad vore UB i Lund utan dig? Vi tillhör dessutom snart

Förord

Scriptoriets inventarium och borde framöver få hänga på väggarna bland biskop Thomander och andra gamla stofiler.

Mina musikvetenskapliga studier började i Lund. Ett stort kollektivt tack till avdelningen för musikvetenskap vid Institutionen för konst- och musikvetenskap. Det var inom denna institutions ramar som mitt intresse för svensk konstmusik upptäcktes. Tack också till Institutionen för kulturvetenskaper och intermediala studier där jag har fått möjlighet att diskutera och problematisera musikens relationer till andra konstarter och medier. Ett nytt fält har öppnat sig för framtida musikforskning. Det intermediala finns med i min avhandling – även om man tvingas använda ett gigantiskt förstoringsglas för att finna det. Möjligtvis kan Bonniérs skiss i receptionen betraktas som en slags representation av eller t.o.m. en ekfras på innehållet i boken?

Pekuniära bidrag har underlättat för forskarstudierna. Adlerbertska stipendie-stiftelsen har inte mindre än två gånger bidragit med välbehövligt stöd; Tobias Norlind-stiftelsen har också välvilligt bidragit till genomförandet av arkivstudier i Bo Wallners personarkiv. Avhandlingen hade otvetydigt varit svår att genomföra utan dessa bidrag. Ett stort tack också till Gävle stadsarkiv och inte minst till Lunds universitetsbibliotek där jag har ”suttit av” min huvudsakliga tid för avhandlingsskrivandet.

Sist men inte minst ett stort tack till min familj: Anna K., Malin, Jens och Karl som alla har medverkat ”på sitt sätt” – if you know what I mean? Avhandlingen tillägnas min far, professor Peter Arvidson.

Mats Arvidson

Göteborg/Lund, oktober 2007

Innehållsförteckning

DEL I: INLEDNING	1
1. Motstånd, estetik och samhälle	3
<i>Syfte</i>	4
<i>Avgränsning och begränsning</i>	4
<i>Källor till kunskap om det svenska musik- och kulturlivet: några kommentarer</i>	6
<i>Upplägg</i>	11
DEL II: FÖRHÅLLNINGSSÄTT OCH PERSPEKTIV	13
2. Teoretiska och metodologiska reflektioner	15
<i>Framstegstanken i historieberättandet</i>	15
<i>Idéhistorisk analys</i>	16
<i>Diskurscentrerad historieskrivning</i>	18
<i>Kategorisering av svenska tonsättare</i>	23
3. Framställningar av svensk konstmusik	29
<i>Musikhistoriska avhandlingar: från Tillman till Broman</i>	29
<i>Musikhistoriska handböcker: från Connor till Kjellberg</i>	34
<i>Svensk konstmusik 1920 till 1960: en samlad bild</i>	37
<i>Icke-modernistiska sidospår</i>	39
DEL III: MOTSTÅND OCH SOCIALT ENGAGEMANG	43
4. Aktörer och institutioner i det svenska musiklivet	45
Inledning	45
<i>Föreningar och orkestrar</i>	45
<i>Radion, Nutida Musik och Edsbergs musikinstitut</i>	49
<i>Måndagsgruppen</i>	51
<i>50-talisterna och kammarmusikföreningen Samtida Musik</i>	52
<i>Tidskrifternas decennium</i>	53
<i>Om Stockholmcentreringen: några kommentarer</i>	55
En bild av musiklivet	58
5. "40-talisen": teamwork och kontakt	61
Mot ett nytt samhälle	61
<i>Kollektivistiska idéer</i>	63
<i>Måndagsgruppen: ett tidstypiskt fenomen</i>	65
<i>Sanningsbehovets adekvata uttryck</i>	75
<i>40-talsveckan i Lund</i>	77
<i>Estetik och samhälle</i>	81

<i>Samarbete över konstarterna:</i>	
<i>Konkretistutställning på Galerie Blanche</i>	82
Mot en vanebildande maskinkultur, mot en ny epok	85
6. Missförstådda radikaler eller måttfulla epigoner	89
Det livliga detbattklimatet: några idéhistoriska nedslag	89
<i>Musikens kulturpolitik</i>	94
<i>Programslentrian</i>	96
<i>Kritikerkritik</i>	99
<i>Bäcks Exercitier</i>	102
<i>Stipendiestriden</i>	103
Ett socialt och institutionellt motstånd	106
7. Estetiska och institutionella positioner	109
Optimism, rationalism och framsteg	109
<i>Darmstadt och mötet med den nya musikens filosofi</i>	112
<i>"Debatt om modern musik"</i>	117
<i>Estetiskt motstånd: kritiska röster om tolvtonsmusik</i>	119
<i>Estetiskt motstånd: kritiska röster om konkret musik</i>	121
<i>Estetiskt motstånd: kritiska röster om punktmusik</i>	123
<i>Estetiskt medhåll:</i>	
<i>positiva röster om den modesta modernismen</i>	126
<i>Radion och Måndagsgruppen</i>	129
<i>Samhället, människorna och musiken</i>	133
Motstånd, estetik och samhälle	136
8. Den stora musikdebatten	139
"För er som avskyr modern musik. Den kan hjälpa outvecklade barn"	139
<i>Anabase: "Mästerverk eller bluff och båg?"</i>	141
<i>Om atonalism och socialt ansvar: asocial eller antisocial?</i>	142
<i>Tonsättarna om den moderna musiken och publikkontakten</i>	146
<i>Efter debatten: "Kritik om kritik"</i>	148
<i>Erkänn musiken! – tillkomst, urval och mottagande</i>	150
Tonsättaren och samhället	160
9. Naturvetenskapliga ideal kontra humanistiska ideal	165
En ny tidsålder	165
<i>Synen på den nya musiken</i>	166
<i>Avhumaniserad musik: en myt?</i>	170
<i>Den elektroniska musiken under lupp</i>	172
<i>Mot en ny musikestetik</i>	174
<i>Den elektroniska musikens legitimering</i>	175
<i>Ett institutionellt eller estetiskt motstånd?</i>	182
Den elektroniska och seriella musiken:	
kvasivetenskapliga laboratorieprodukter med universella strävanden	183

10. Mot en ny världsbild, mot en ny upplysning	187
Tidsandan och enkelheten	187
<i>Fylkingenstriden och "det tonala kriget"</i>	189
Ett institutionellt motstånd utan samhällskritik	195
DEL IV: MUSIK OCH MODERNITET	197
11. Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki?	199
<i>Tidsanda och samtidskänsla</i>	199
<i>Upplysning och modernitet</i>	200
<i>Kollektivism, individualism och musikens sociala uppgift</i>	201
Atonalitet, tonalitet och modernitet	205
SUMMARY	207
KÄLLOR OCH LITTERATUR	215
INDEX över namn	235
över begrepp	240

DEL I: INLEDNING

1. Motstånd, estetik och samhälle

Tidsperioden 1945 till 1960 är i många avseenden intresseväckande. Det är en tid som i Sverige går i modernitetens tecken och som kännetecknas av framstegstänke, rationalism och utvecklingsoptimism. Det är också en i många avseenden intressant period i svenskt musikliv – inte minst vad gäller den nya konstmusiken. Den nya musiken har alltid haft ett motstånd, konstaterar musikkritikern Alf Thoor.¹ Motståndet har kommit från olika håll: från publiken, akademikererna, sociala fördomar och från kritikerna. Under 1940- och 50-talen blir den nya musiken, dvs. den modernistiska, föremål för debatter och diskussioner av olika slag. Ämnena varierar: från att handla om musikens samhällsuppgift, tonsättarens moraliska ansvar, kritikernas oförmåga att bedöma ny musik, till musikens avhumanisering. Det är dock inte enbart mot den modernistiska musiken som motståndet riktas; det riktas även mot den typ av musik som vilar på tonal grund. Detta visar sig i en artikel publicerad i juli 1998 där det står att läsa följande om det svenska musiklivet: ”Måndagsgruppen var och stod för etablissemangen i Stockholm och den tonkonstnär som hade en annan uppfattning vad gällde det konstnärliga slogs bokstavligen ut.”² Rubriken till artikeln lyder ”Måndagsgruppen musikalisk maktfaktor i Stockholm. Förrädare och förnyare i tonkonst”. Artikelförfattaren beskriver hur tonsättaren Bo Linde blir ”totalt motarbetad och utfrusen”, och hur han tvingas lämna Stockholm. Han refererar vidare till ett uttalande av tonsättarkollegan till Linde, Hans Eklund, som i en radiointervju konstaterar att det som drabbade Linde var ett ”kulturellt mord”.³

¹ Alf Thoor, ”Den oändliga musikdebatten”, i *Morgon-Bladet*, 570518.

² Mats Linde, ”Måndagsgruppen musikalisk maktfaktor i Stockholm. Förrädare och förnyare i tonkonst”, i *Gefle Dagblad*, 980709.

³ Artikeln är troligen författad av Bo Lindes son Mats Linde.

Syfte

Föreliggande avhandling är en idéhistoriskt inriktad studie som fokuserar på de diskurser och debatter som framträder i det musikhistoriska skedet. Det rör sig i första hand om estetiska och sociala trender med fokus på vad som skrivits i en sammanhållen diskurs. Med detta menas en studie som riktas mot aktörer som uttrycker sin mening och som därigenom presenterar sin position i relation till ett ämnesområde.⁴ Det idéhistoriska perspektivet innebär vidare att jag söker efter idéernas plats i historien. De idéer som framträder i debatterna sätts därmed i relation till mer generella idéströmningar som gör sig gällande i modernitetens tecken. *Syftet med avhandlingen är att beskriva och analysera några av de centrala idéer som aktörerna uttryckte och därmed ge insikt i och kunskap om en viktig tidsperiod (1945–1960) i svenskt musikliv.*

Avgränsning och begränsning

Avhandlingen följer i huvudsak två typer av avgränsningar. Den första typen berör tids- och rumsmässiga aspekter. Den bortre tidsgränsen är vald utifrån det faktum att andra världskriget börjar närma sig sitt slut och att Sveriges gränser öppnas utåt. Tiden spelar således en roll för såväl historiska som sociala faktorer som på flera sätt kom att påverka det svenska musiklivet. 1960-talet är i viss mån en början till en ny era i svenskt musik- och kulturliv. Den högkonjunktur som 50-talet karakteriseras av varar inte för evigt, och tron på framsteget börjar ifrågasättas. Den framtids- och utvecklingsoptimism som framträder under fr.a. 50-talet finns förvisso till viss del kvar under 60-talets början, men den ersätts så småningom av oro. Skillnaden mellan 50- och 60-talens kultursyn är vidare tydlig; det kulturella klimatet förändras, och Sverige är inte längre någon idealstat.⁵ Även inom det konstmusikaliska fältet förändras landskapet med nya aktörer och delvis nya estetiska ideal. Om skillnaden mellan å ena sidan 1940- och 50-talen och å andra sidan de efterföljande decennierna framgår av följande citat:

Skärmytslingar, ordkrig och kulturpolitiska fejder kom att präglade musikdebatten när en ny tonsättargeneration framträdde efter Måndagsgruppen. Efter hand möj-
nade väl fejderna, och i fortsättningen har det inte varit meningsfullt eller ens möj-

⁴ Se vidare kapitel 2 för en mer utförlig genomgång av vad jag menar med estetiska och sociala trender och diskurs.

⁵ Tore Frängsmyr, *Svensk idéhistoria. Bildning och vetenskap under tusen år. Del 2 1908–2000*, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 2001, 317–322.

ligt att tala om 60-, 70- eller 80-talister i samma utsträckning som för tidigare decennier.⁶

Rumsmässigt kommer jag att röra mig inom Sveriges gränser med fokus på musiklivet i Stockholm eftersom det svenska musiklivet till stora delar var centraliserat dit.⁷ Musikforskaren Boel Lindberg argumenterar exempelvis för att det stockholmska musikfältet i mycket högre grad än t.ex. Malmö uppnått autonomi.⁸ Den andra typen av avgränsning utgörs av valet av teoretiskt ramverk och perspektiv. Detta är en idéhistoriskt inriktad och diskurscentrerad avhandling och inte en kronologisk-historisk berättelse. Som jag argumenterar mer utförligt i kapitel 2 innebär detta perspektiv möjligheten att öppna upp för att i en diskussion om svenskt musikliv även föra in den s.k. icke-modernistiska musiken som i annat fall riskerar att sättas inom parentes i ett framstegspräglat historieberättande. Det diskurscentrerade perspektivet avgränsar även på annat sätt; eftersom det begränsar sitt fält på vad som skrivs i en sammanhållen diskurs tenderar det att marginalisera de aktörer som inte lika flitigt deltar i debatten. Denna tendens framträder i avhandlingen på så sätt att tyngdpunkten på material och analys ligger på de inlägg som handlar om den modernistiska musiken. Samtidigt avser jag balansera upp denna tyngdpunkt genom att exempelvis diskutera 1950-talets tidsanda i relation till den generation tonsättare som Linde representerar.

Även språket har begränsningar. Avhandlingen innehåller många citat, och mötet med denna mängd kan få texten att verka svärgenomtränglig och fragmentarisk till sin karaktär. Men språket innebär även möjligheter till förståelse – inte enbart av en specifik talare, utan även för en specifik tidsanda. Jag vill således hävda att språkbruket är en del i förståelsen av det förgångna. Mot bakgrund av detta har jag låtit tonsättare och kritiker komma till tals genom citat. En viss försiktighet måste naturligtvis föreligga. Uttalanden måste omgärdas av sin kontext – såväl den diskursiva kontexten (text-kontext) som den samhälleliga och kulturella kontexten – och de måste tolkas. Vi kan idag exempelvis inte fråga medlemmarna i Måndagsgruppen eller Bo Linde om vilka motiv och intentioner som de hade när de skrev sina texter. Detta betyder inte att vi skall utesluta sådana typer av frågor, bara att vi tvingas söka svaren på annat håll.

⁶ *Musiken i Sverige. Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920–1990*, Leif Jonsson & Hans Åstrand (red.), Bokförlaget T. Fischer & Co. och Kungl. Musikaliska akademien, band IV, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr. 74: IV, Stockholm, 1994, 40.

⁷ Städer som Göteborg och Malmö spelar naturligtvis inte en oviktig roll för musiklivets utveckling under denna tidsperiod, men det var i Stockholm makten ansågs ligga och det var framför allt där som debattklimatet var som livligast. Jag diskuterar denna centralisering i korthet i kapitel 4.

⁸ Boel Lindberg, *Mellan provins och parnass. John Fernström i svenskt musikliv*, Arkiv förlag, avhandlingsserie 47, Lund, 1997, 291.

Källor till kunskap om det svenska musik- och kulturlivet: några kommentarer

Avhandlingens fokus på diskurser och debatter som framträder i det musikhistoriska skedet innebär att valet av källmaterial huvudsakligen har koncentrerats till recensioner och artiklar publicerade i dagspress och tidskrifter. Vad gäller dagspress innefattar dessa inte bara de största dagstidningarna, utan även mindre. Det rör sig om en systematisk genomgång av ett 20-tal tidningar (se lista över dagspress i källförteckningen inklusive recensenternas namn). Då flertalet av musikskribenterna både publicerade sig i musikspecifika tidskrifter och i en mängd andra kulturtidskrifter har fältet utvidgats till att även innefatta s.k. unglitterära tidskrifter. Genom att också studera vad andra än musikskribenter har skrivit om såväl det svenska musiklivet som kulturlivet under den aktuella tidsperioden blir bilden av detta mer nyanserad – inte minst blir idéernas relation till varandra och deras plats i historien tydligare. Drygt tio tidskrifter har studerats (se lista över tidskrifter i källförteckningen).

Vad gäller litteratur om den svenska konstmusiken har det publicerats en mängd böcker och artiklar i ämnet. Här skall huvudsakligen nämnas de som har haft beröring med ämnet för min avhandling. Bilden av det svenska musiklivet från 1945 till 1960 har framför allt formats av Bo Wallners arbeten. *Vår tids musik i Norden: från 20-tal till 60-tal* från 1968 och ”40-tal: en klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet” från 1971, samt *Musiken i Sverige*, band IV i vilken han skriver om Måndagsgruppen, har varit viktiga källor.⁹ Det föreligger dock en viss problematik vid användningen av de två förstnämnda. *Vår tids musik i Norden* har t.ex. kritiserats för att vara ensidig i sin framställning av svenska tonsättare, och klippboken kan tolkas som ett slags manifest för det svenska musiklivet där Måndagsgruppen har varit den drivande kraften. Jag diskuterar dessa två framställningar i kapitel 3. Vad gäller klippboken har jag i huvudsak använt den som komplement till övriga källor och inte som primärkälla. I övrigt framträder bilden i huvudsak genom ett antal avhandlingar publicerade under 1990-talet och början av 2000-talet. Samtliga dessa bidrar till förståelse för det svenska musiklivet under den aktuella tidsperioden, men de är samtidigt sparsamma med analyser av musiklivet och dess koppling till samhället i stort.

Förutom *Musiken i Sverige* finns det ytterligare ett antal musikhandböcker. Dessa handböcker och avhandlingarna återkommer jag till i kapitel 2 och 3. Två memoarböcker om det svenska musiklivet har också skrivits. Den ena är Erland von Kochs *Musik och minnen* från 1989, i vilken han bl.a. beskriver

⁹ Bo Wallner, *Vår tids musik i Norden: från 20-tal till 60-tal*, Nordiska musikförlaget, publikationer utgivna av Kungl. Musikaliska akademien, nr. 5, Stockholm, 1968, Bo Wallner, ”40-tal: en klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet”, i *Accent*, sammanställd och kommenterad av Bo Wallner, 1971, samt *Musiken i Sverige*. nr. 74: IV, 1994.

den musikediktatur som han upplevde att Måndagsgruppen bedrev. Den andra är Gunnar Buchts *Född på Krigsstigen. Minnesbilder, människor, musik* från 1997 som till skillnad från von Koch försöker nyansera bilden av musiklivet. Ytterligare en bok bör i detta sammanhang nämnas, nämligen musikrecensenten P-G Bergfors bok *Mitt hjärtas melodi. En bok om Sven-Eric Johanson*. Gemensamt för dessa tre böcker är att det inte finns några direkta källor angivna vilket naturligtvis påverkar deras tillförlitlighet – därmed har de endast vid ett par tillfällen använts. Inte desto mindre utgör de någon form av utsagor om det svenska musiklivet som har varit värdefulla.¹⁰

Den före detta producenten vid Sveriges Radio P2 Jan Lennart Höglund har i vad man närmast skulle kalla för radioböcker samlat sändningar som Sveriges Radio sänt. I *Sven-Erik Bäck. En bok om musikern och medmänniskan* från 1994 samtalar Ingmar Bengtsson, Sven-Erik Bäck, Jan Lennart Höglund och Bo Wallner om Måndagsgruppen. Dessa samtal spelades in i mars–april 1978 för Musikradions serie *Vi ser tillbaka. I Ericskrönikan. Tio samtal med Eric Ericson* från 2003 samtalar Höglund och Ericson om bl.a. Måndagsgruppen och Kammarkören. Samtalen bygger på en radioserie som sändes i Musikradion P2 1988. I boken *Wallneriana. Tretton samtal med Bo Wallner* från 2005, som är en utskrift av en samtalsserie som Sveriges Radio P2 sände under vårvintern 1997, samtalar Höglund och Wallner bl.a. om ämnen som Måndagsgruppen, Fylkingen, Darmstadt och Blomdahl, för att nämna några.¹¹

En studie som har direkt beröring med min avhandling men som jag inte har haft möjlighet att ta del av i någon större utsträckning, då den publicerades under slutet av mitt avhandlingsskrivande, är musikforskaren Per Olov Broman studie av den svenska elektronmusiken, *Kort historik över Framtidens musik. Elektronmusiken och framtidstanken i svenskt 1950- och 60-tal*. I denna avser han göra ”anspråk på att ha en sammanhållen tematik”, dvs. den ”tar fasta på att elektronmusiken under den här tiden, särskilt på 60-talet, fördes fram som framtidens musik i singular bestämd form, och [de] idéer och föreställningar som låg bakom detta.”¹² Broman resonemang cirkulerar kring begreppen människa, musik och teknik och deras relation till begreppet ”natur”.¹³ Jag diskuterar även dessa begrepp, men tar också upp andra resonemang kring elek-

¹⁰ Erland von Koch, *Musik och minnen*, Författarförlaget Fischer & Rye, Stockholm, 1989, Gunnar Bucht, *Född på Krigsstigen. Minnesbilder, människor, musik*, Bokförlaget Atlantis AB, Stockholm, 1997 samt P-G Bergfors, *Mitt hjärtas melodi: en bok om Sven-Eric Johanson*, Bo Ejeby Förlag, Göteborg, 1994.

¹¹ *Sven-Erik Bäck. En bok om musikern och medmänniskan*, Jan Lennart Höglund (red.), Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie, nr. 88, Stockholm, 1999, Jan Lennart Höglund, *Ericskrönikan. Tio samtal med Eric Ericson*, Bo Ejeby Förlag, Göteborg, 2003 samt Jan Lennart Höglund, *Wallneriana. Tretton samtal med Bo Wallner*, Bo Ejeby Förlag, Göteborg, 2005.

¹² Per Olov Broman, *Kort historik över Framtidens musik. Elektronmusiken och framtidsmusiken under 1950- och 60-talen*, Gidlunds Förlag, Hedemora, 2007, 21.

¹³ Broman, 2007, 22.

tronmusiken. Dessutom begränsar jag min studie till tiden fram till omkring 1960.

Då avhandlingen, som nämns ovan, också fokuserar på idéernas plats i historien har jag använt mig av sekundärlitteratur. Det rör sig om ett antal böcker främst inom det idéhistoriska fältet. Här skall endast nämnas de viktigaste. Idéhistorikern Anders Frenander har i böckerna *Debattens vågor. Om politisk-ideologiska frågor i efterkrigstidens svenska kulturdebatt* (1999) och *Kulturen som kulturpolitikens stora problem. Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet* (2005) studerat det svenska kulturpolitiska klimatet under efterkrigstiden. Dessa ger sammantaget en ökad förståelse för debattklimatet i Sverige under tiden efter andra världskriget. Idéhistorikerna Sven-Eric Liedmans *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria* (1997), Svante Nordins *Ingemar Hedenius. En filosof och hans tid* (2004) och inte minst Tore Frängsmyrs *Svensk idéhistoria. Bildning och vetenskap under tusen år. Del 2 1809–2000* (2001) har bidragit till en ökad förståelse för det allmänna kulturklimatet i Sverige under den aktuella tidsperioden. Kunskap om de konstnärliga fälten har främst hämtats från handböcker som Bernt Olsson & Ingemar Algulins *Litteraturens historia i Sverige från 1995* men också från särskilda studier såsom Thomas Millroths *Rum utan filial? "1947 års män" från 1977*.¹⁴

Intresset för studiet av svensk musik före och under efterkrigstiden är relativt stort. Studierna avgränsar sig å ena sidan inte enbart till musikvetenskapliga studier och å andra sidan inte enbart till konstmusik. Henrik Rosengrens avhandling i historia vid Lunds universitet, *"Judarnas Wagner". Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950* är ett exempel på intresset för svensk musik utanför den musikvetenskapliga disciplinen; ett annat är Petra Garberdings avhandling i etnologi vid Södertörns högskola, *Musik och politik i skuggan av nazismen. Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*.¹⁵ Dessutom avser Kungl. Musikaliska akademien och Bokförlaget Atlantis att ge ut en serie porträtt av svenska tonsättare.¹⁶ Sociologen Göran Ny-

¹⁴ Anders Frenander, *Debattens vågor. Om politisk-ideologiska frågor i efterkrigstidens svenska kulturdebatt*, Institutionen för idé- och lärdoms historia, Arachne nr. 13, Göteborgs universitet, 1999, och *Kulturen som kulturpolitikens stora problem. Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet*, Gidlunds Förlag, Hedemora, 2005, Tore Frängsmyr, *Svensk idéhistoria. Bildning och vetenskap under tusen år. Del 2 1809–2000*, 2001, Sven-Eric Liedman, *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1999 (1997) och Svante Nordin, *Ingemar Hedenius. En filosof och hans tid*, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 2004, Bernt Olsson & Ingemar Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, Norstedts Förlag, Stockholm, 1995, Thomas Millroth, *Rum utan filial? "1947 års män"*, Bo Cavefors Förlag, Lund, 1977.

¹⁵ Henrik Rosengren, *"Judarnas Wagner". Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950*, Sekel Bokförlag, Lund, 2007 och Petra Garberding, *Musik och politik i skuggan av nazismen. Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*, 2007. I skrivande stund har varken Rosengren eller Garberding disputerat.

¹⁶ Den första publicerade boken i serien är Per Olov Broman, *Hilding Rosenberg*, Bokförlaget Atlantis, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie, nr. 107, Stockholm, 2006.

löfs studie *Kampen om jazzen. Traditionalism mot modernism – en värdekonflikt speglad i svensk jazzpress under efterkrigstiden*, beskriver och analyserar den ideologiska debatt som fördes under åren 1945–1955. Nylöfs syfte är att studera ”den interna kampen om jazzen mellan modernister och traditionalister” under den aktuella tidsperioden. Perspektivet är kultursociologiskt, där jazz betraktas som uttryck för bl.a. gemensamma kunskaper, erfarenheter och värderingar.¹⁷ Det finns med andra ord vissa likheter mellan Nylöfs och min studie såväl tidsmässigt som ämnesmässigt, men perspektivet skiljer oss åt. Musikforskaren Jan Bruérs avhandling *Guldår & Krisår. Svensk jazz under 1950- och 60-talen* avser att studera skillnaden mellan svensk jazz från 1950- och 60-talen ur ett musikaliskt och sociokulturellt perspektiv, samt vad som kan betraktas som svenskt i den svenska jazzmusiken under denna tid.¹⁸

De teoretiska och metodologiska resonemangen är huvudsakligen inspirerade av idéhistorisk analys. I centrum för mina resonemang står idéhistorikern Quentin Skinners metodologi. Han har samlat några av sina viktigaste arbeten om teori och metod i *Visions of Politics. Volume 1. Regarding Method* från 2002, i vilken artikeln ”Meaning and understanding in the history of ideas” har varit av betydelse för mitt arbete. Det är en detaljerad studie om intentionalitet och tolkning av texter, i vilken Skinner presenterar sin syn på idéhistorisk analys inspirerad av bl.a. språkfilosofi (J. L. Austin, John R. Searle och Ludwig Wittgenstein för att nämna några).¹⁹ Musikforskaren Per F. Broman diskuterar i artikeln ”Appealing to the Muse and Connecting the Dots. Writing a History of Post-World War II Swedish Art Music” från 2005 möjliga typer av musikhistorieskrivning med fokus på den svenska efterkrigstiden.²⁰ Skinners och Bromans teoretiska och metodologiska resonemang bildar utgångspunkt för kapitel 2 och 3.

Filosofen Theodor W. Adorno figurerar emellanåt i källmaterialet. I syfte att bättre förstå de resonemang som aktörerna förde som knyter an till Adorno har framför allt hans *Philosophie der neuen Musik* från 1949 varit central.²¹ Detta

¹⁷ Göran Nylöf, *Kampen om jazzen. Traditionalism mot modernism – en värdekonflikt speglad i svensk jazzpress under efterkrigstiden*, Svenskt visarkiv, Stockholm, 2006, 14–17.

¹⁸ Jan Bruér, *Guldår & Krisår. Svensk jazz under 1950- och 60-talen*, Studier i musikvetenskap, nr. 17, Institutionen för musik- och teatervetenskap, Stockholms universitet, Svenskt visarkiv, 2007, 13.

¹⁹ Quentin Skinner, *Visions of Politics. Volume 1. Regarding Method*, Cambridge University Press, 2002. Artikeln ”Meaning and understanding in the history of ideas” publicerades första gången 1969 i *History and Theory*, nr. 8 och sedan 1988 i antologin *Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics*, James Tully (red.), Cambridge Polity Press, 29–68. I mina resonemang refererar jag till antologin.

²⁰ Per F. Broman, ”Appealing to the Muse and Connecting the Dots. Writing Swedish Post-World War II Swedish Art Music”, i *Svensk tidskrift för musikforskning*, årg. 87, 2005, 35–53.

²¹ Jag har använt mig av den engelska översättningen *Philosophy of Modern Music*, Continuum, New York & London, 2004.

sätt att närma sig en förståelse för källmaterialet benämns ibland inom idéhistorisk analys som text-kontext – något som jag kommenterar i kapitel 2. Som komplement till Adorno har jag huvudsakligen vänt mig till idéhistorikern Björn Billings avhandling *Modernismens åldrande. Theodor W. Adorno och den moderna konstens kris* från 2001.²² I kapitel 8, om den stora musikdebatten, har det huvudsakliga källmaterialet varit de artiklar som samlats i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten* som publicerades strax efter debatten, närmare bestämt 1957.²³ Det är dock viktigt att poängtera att dessa artiklar utgör ett urval, och därmed har jag också systematiskt gått igenom dagspress för att undersöka vilka artiklar som inte finns med i boken men som kan vara av betydelse för förståelsen av debatten.

Jag har utfört två arkivstudier vilka har fungerat som komplement till övrigt material. Den ena gäller det omfattande material som Statens musikbibliotek i Stockholm tillhandahåller om Bo Wallner (Bo Wallners personarkiv). Här har jag främst koncentrerat mig på material som berör svensk musikhistoria (såsom uppsatser och artiklar), material som berör Blomdahl, samt Wallners egna samlade arbeten (se detaljerad information i källförteckningen). Den andra rör material av och om Bo Linde som Gävle stadsarkiv tillhandahåller. Det rör sig om material fördelat över sex pärmar i kronologisk ordning, från 1952–1970. Det huvudsakliga materialet är klipp från Lindes verksamhet som kritiker publicerade i *Gefle Dagblad*. I mina referenser till Linde i avhandlingen har jag genomgående refererat till tidningen och datum. Det finns dock ett par arkiv som jag inte har besökt. Dessa kan vara värda att nämnas – inte minst för framtida forskning. Det ena är Ingmar Bengtssons arkiv i Stiftelsen Musikkulturens främjande i Stockholm som Bonnie Lomnäs har ordnat. Det andra är Statens ljud- och bildarkiv. Vad gäller material rörande Sveriges Radio har, förutom de ovan nämnda radioböckerna av Höglund, Alf Björnbergs *Skval och harmoni. Musik i radio och TV 1925–1995*, och *Årsbokens Verksamhetsberättelser* samt *Sveriges Radios Årsböcker* varit viktiga källor.²⁴

²² Björn Billing, *Modernismens åldrande. Theodor W. Adorno och den moderna konstens kris*, Brutus Östlings Förlag, Symposion, Stockholm/Stehag, 2001.

²³ *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonnier, Stockholm 1957.

²⁴ Alf Björnberg, *Skval och harmoni. Musik i radio och TV 1925–1995*, nr. 10, Stiftelsen Etermedier i Sverige, Norstedts Bokförlag, Stockholm, 1998. *Årsbokens Verksamhetsberättelser*, 1947–1948; 1952–1953; 1953–1954, samt *Sveriges Radios Årsböcker*, 1955/56; 1957; 1958.

Upplägg

Avhandlingen består på ett övergripande plan av fyra delar. Efter denna inledande första del följer två kapitel (Del II) i vilka jag redovisar de förhållnings-sätt och perspektiv som jag utgår ifrån. I kapitel 2 och 3 presenterar jag mitt teoretiska ramverk och mina metodologiska överväganden. Det rör sig om en genomgång av vad idéhistorisk analys innebär, val av perspektiv samt en granskning av olika framställningar av svensk konstmusik under den aktuella tidsperioden. I centrum för diskussionen står begreppet diskurs och hur jag förhåller mig till och använder mig av detta. Genom att granska ett antal svenska avhandlingar i musikvetenskap, samt ett antal musikhistoriska handböcker, argumenterar jag för min avhandlings position till dessa. Jag diskuterar även problematiken kring att skriva en musikhistoria som i viss mån också är en historia om framsteget. I detta sammanhang för jag in musikforskaren Bo Wallner i resonemanget. Jag vill dock poängtera att musikforskaren Christina Tobeck när detta skrivs arbetar på ett forskningsprojekt, finansierat av Riksbankens Jubileumsfond om Bo Wallner ("Bo Wallner – en modernismens förkämpe i svenskt musikliv").²⁵ Mitt resonemang om Wallner är därmed något begränsat.

Den empiriska delen (Del III, kapitel 4) börjar med en deskriptiv genomgång av de aktörer och institutioner som spelar en central roll i avhandlingen. Utifrån denna formulerar jag några frågeställningar som bildar utgångspunkt för de följande sex kapitlen, närmare bestämt för studien av diskursen om den svenska konstmusiken.

Upplägget för de resterande sex kapitlen i Del III är kronologisk, dvs. de rör en tidsperiod som sträcker sig från omkring 1945 till 1960, men det rör sig inte om en traditionell kronologisk-historisk berättelse i vanlig mening. Varje kapitel utgör en del i det musikhistoriska skedet; detta innebär också att vissa kapitel överlappar varandra tidsmässigt men skiljer sig åt idémässigt.

Kapitel 5 består huvudsakligen av en allmän beskrivning av det svenska samhällsklimatet under tiden 1945–1960. I centrum för diskussionen står begreppen individualism, kollektivism samt musikens och konstens relation till samhället. Kapitel 6, som tidsmässigt överlappar föregående kapitel, handlar om det livliga debattklimatet. Här sätts musik- och kulturpolitiska frågor i fokus med en efterföljande diskussion kring sociala och institutionella motstånd. Kapitel 7, som tidsmässigt avgränsar sig till 1950-talets första hälft, handlar om det motstånd som de radikala tonsättarna möter genom s.k. tribunaler, demonstrationer och inte minst genom recensioner. Musiklivet i sig är inte lika livligt vad gäller kulturpolitiska debatter som under 40-talets andra hälft; i stället får vi se hur de radikala tonsättarna flyttar fram sina positioner och intar poster

²⁵ Uppgifterna är hämtade från Christina Tobecks abstract som finns tillgängligt på Svenska samfundet för musikforskning hemsida i samband med konferensen Musikvetenskap i dag. (<http://www.musik.uu.se/ssm/>). Accessdatum: 20070828.

inom olika institutioner. Kapitlet handlar även om musikens relation till samhället. Kapitel 8 ägnas i stort sett enbart åt den stora musikdebatten. Denna börjar i december 1956 och fortsätter fram till och med februari 1957. Det är uruppförandet av tonsättaren Karl-Birger Blomdahls oratorium *Anabase* som utlöser debatten, som handlar om tonsättarens och kritikerns moraliska ansvar och om musikens relation till samhället. Kapitel 9 börjar även det med en beskrivning av samhällsklimatet. Denna är viktig att ha i bakgrunden för att förstå den debatt om den elektroniska och seriella musiken som framträder i den stora musikdebattens kölvatten. De teman som står i fokus i detta kapitel är musikens avhumanisering och den elektroniska och seriella musikens legitimering. Del III avslutas med kapitel 10 som tidsmässigt sammanfaller med föregående kapitel (slutet av 50-talet och några år in på 60-talet). Här framträder en ny generation tonsättare vars estetiska ideal skiljer sig från de radikalas. Här avtäckes delvis en annan syn på vad musik är eller bör vara jämfört med vad som framgår i övriga kapitel, men det är samtidigt delvis samma teman som diskuteras, såsom individualism, kollektivism och motstånd. Varje kapitel i del III avslutas med en sammanfattande diskussion där jag lyfter fram centrala teman; det rör sig dock inte om en renodlad sammanfattning utan även nytt material infogas för att tydliggöra och koppla samman dessa teman.

Kapitel 11 (Del IV) syftar till att diskutera avhandlingen på ett övergripande idéhistoriskt plan genom att sammanfatta de centrala idéer som framträder i diskursen om den svenska konstmusiken. Avslutningsvis följer några tankar kring vilken insikt i och kunskap om musiklivet under den aktuella tidsperioden avhandlingen kan ge.

DEL II: FÖRHÅLLNINGSSÄTT OCH PERSPEKTIV

2. Teoretiska och metodologiska reflektioner

Framstegstanken i historieberättandet

I musikhistorieskrivningen finns det enligt musikforskaren Per F. Broman en allmänt utbredd tanke om framsteget i historieberättandet, närmare bestämt musikhistoria som historien om och utvecklingen av kompositionella tekniker:

There is a specific reason for this, a reason that goes beyond the accepted practices of writing twentieth-century music history. The notion of progress followed by a decline and the catastrophic end of history like a historiographical rendition of *Der Ring des Nibelungen* – as in "the development of Romanticism through Wagner eventually gave room to atonalism, dodecachaphony, and integrated serialism, to the collapse through Cage and instrumental theater" [...].²⁶

Denna typ av berättelse har en fördel. Den konstituerar ett specialfall av orsaks-sammanhang, närmare bestämt en sammanhängande kronologisk-historisk berättelse. Här riskerar emellertid den s.k. icke-modernistiska musiken att bli ett sidospår: "Non-modernist music become sidetracks away from the free way of modernistic progress and music is presented as constantly striving for improvement."²⁷ Denna, enligt Broman, allmänt utbredda tanke tar denne som utgångspunkt för en kritik mot vad han kallar för en kompositörsorienterad berättelse som tonsättarna själva främjar utifrån det faktum att de vill uppfattas som progressiva. Som exempel på framstegstanken i historieberättandet beskriver han den svenska konstmusiken under 1940- och 50-talen utifrån Måndagsgruppen:

²⁶ Broman, 2005, 42. Se även Joakim Tillman, "Writing Twentieth-Century Music in Postmodern Times", i *STM-Online*, vol. 3, 2003.

²⁷ Broman, 2005, 42.

Teoretiska och metodologiska reflektioner

The work of the Monday Group would result in a major modernization of Swedish musical life. By modernization I mean the reformation and expansion of the support structures for music in general, and contemporary music in particular. Musically, however, its best-known members were not the most radical composers. [...] Still, the Monday Group narrative has traditionally become the great narrative of Swedish modernism, and I do not think that a historian should neglect that fact. Although a historian should avoid following previous historical accounts too closely, he or she should try to keep a dialogue with previous historiography.²⁸

Musikvetenskap och idéhistoria är välutvecklade och produktiva discipliner var för sig.²⁹ Mot bakgrund av ovan beskrivna typ av historieberättande vore det intressant att föra samman dessa två humanistiska discipliner och se vad de har gemensamt och vad den ena kan vinna från den andra. Jag vill argumentera för att nya perspektiv och samband kan lyftas fram i form av en större förståelse av musikutvecklingen under 1940- och 50-talen. Som musikvetare menar jag att man genom att använda och utnyttja resultat, teorier och metoder från idéhistoria kan tillgodogöra sig en mängd begrepp och forskningsperspektiv vilka kan fungera som verktyg för att finna samband mellan musik och mer generella idéströmningar. En frågeställning som behandlas i den kommande diskussionen är huruvida det är möjligt att undvika att sätta den icke-modernistiska musiken åt sidan i en berättelse som handlar om svensk konstmusik under efterkrigstiden, och om det finns andra vägar än den kronologisk-historiska berättelsen.

Idéhistorisk analys

Kännetecknande för idéhistoria är att forskaren i första hand arbetar med texter som han eller hon läser, analyserar, tolkar och skriver, dvs. ett slags text-textförhållande.³⁰ Centralt för det idéhistoriska hantverket är vad som ibland kallas för "beskrivningarnas problematik", dvs. problematiken rörande vad som skall beskrivas i den idéhistoriska framställningen.³¹ Oftast är det en kombination av texter, aktörer, olika kontexter (såväl nutida som samtida) och händelser, men med betoning på någon av dem. Ett annat kännetecken för idéhistoria är att den lägger fokus på intellektets och idéernas plats i historien. En sådan typ av historia innebär bl.a. att man studerar personers utsagor under olika typer av

²⁸ Broman, 2005, 43.

²⁹ Gunnar Eriksson, *Världarnas samklang. Musik, idéer och vetenskap*, Norstedts, Stockholm, 1982, 7.

³⁰ Lennart Olausson, "Från text till text", i *Idéhistoriens egenheter. Teori- och metodfrågor inom idéhistorien*, Lennart Olausson (red.), Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag, 1994, 11.

³¹ Olausson, 1994, 20.

omständigheter – i mitt fall tonsättares, musikers, kritikers och musikforskares. Dessa utsagor påverkar i sin tur andra personer och de omständigheter under vilka dessa agerar.³² Aktören spelar med andra ord en viktig roll, vilket är något som idéhistorikern Quentin Skinner tar fasta vid.

Skinner tar i sin filosofi- och idéhistoriska metodologi fasta på de enskilda yttrandena eller handlingarna vid studiet av begreppshistoria. Utgångspunkten är en kritik som riktas mot hur den gängse begreppshistorien har skrivits. Enligt idéhistorikern Jonas Hansson har denna typ av historia delvis sin grund hos Hans-Georg Gadamer, som uttrycker vikten av ord- och begreppshistoriens roll i sin hermeneutik. Från början var begreppshistorien huvudsakligen en tysk angelägenhet, men även den franska s.k. Annaleskolan (mentalitetshistoria) har visat intresse för den. Den s.k. Cambridgeskolan, som Skinner brukar räknas till, har ägnat sig åt historiska studier av ”vokabulärer”.³³ Idéerna för sin kritik hämtar Skinner från den senare Ludwig Wittgenstein, R. G. Collingwood samt J. L. Austin. Enligt dessa bör forskaren ta hänsyn till den faktiska användningen av språkliga uttryck i konkreta situationer. Wittgenstein skriver i sina *Filosofiska undersökningar* att ”[e]tt ords betydelse är dess användning i språket.”³⁴ Collingwood menar att man inte kan komma fram till ett påståendes betydelse utan att känna till dess avsikt, något som endast kan rekonstrueras historiskt-kontextuellt (Collingwood kallar detta för *re-enactment*). Austin säger i sin tur att det räcker inte bara med att känna till ett uttrycks mening för att förstå det, man måste också förstå dess avsikt.³⁵

En grundläggande tanke i Skinners metodologi är att de ord och begrepp som en idé betecknar, en idéns omfång om man så vill, kan användas på olika sätt med olika avsikter. Detta innebär att vi måste fokusera på hur begreppen används i sin kontext: ”The appropriate, and famous, formula – famous to philosophers, at least – is rather that we should study not the meaning of the words, but their uses.”³⁶ Att skriva idéhistoria innebär då, enligt Skinner, att man skriver ”meningens historia” (the history of sentence), eller till och med ”The only history to be written is [...] a history of the various statements made with the given expression”.³⁷ Detta betyder att idéhistorikern huvudsakligen riktar fokus på olika aktörer som på olika sätt och med olika syften använder idéer. Skinner menar vidare att det är av största vikt att man skiljer mellan ”me-

³² J. G. A. Pocock, ”What is Intellectual History”, i *History Today*, vol. 35, October, 1985, 52.

³³ Jonas Hansson, ”Begreppshistoria, för och mot. Om Quentin Skinners kritik”, i *Att skriva filosofihistoria*, Svante Nordin & Jonas Hansson (red.), Ugglan 11, Lund Studies in the History of Science and Ideas, 1998, 98.

³⁴ Ludwig Wittgenstein, *Filosofiska undersökningar*, Månpocket, Stockholm, 1998 (1953), 31, §43, samt Hansson, 1998, 99.

³⁵ Hansson, 1998, 100.

³⁶ Skinner, 1988, 57–89.

³⁷ Skinner, 1988, 56.

aning” och ”understanding” när det gäller den kontext i vilken yttrandet eller påståendet görs. Han hämtar sitt argument från Austins resonemang om uttryckets avsikt: ”understanding of statements presupposes a grasp not merely of the meaning of the given utterance, but also [...] its intended illocutionary force.”³⁸ Förståelsen för en aktörs yttrande handlar således inte om meningen eller betydelsen i sig – i alla fall inte enbart – utan om den bakomliggande kraften, dvs. syftet eller poängen i samspel med yttrandet. Även om vi kunde avslöja yttrandets mening i en social kontext, står vi kvar med frågan om den bakomliggande avsikten och således förståelsen av yttrandet. Textens sociala kontext kan således ge en förklaring men inte en förståelse av den:

It must follow that in order to be said to have *understood* any statement made in the past, it cannot be enough to grasp what was said, or even grasp that the meaning of what was said may have changed. It cannot in consequence be enough to study either what the statement meant, or even what its context may be alleged to show about what it must have meant. The further point which must still be grasped for any given statement is *how* what was said was meant, and thus what *relations* there may have been between various different statements even within the same general context.³⁹

Skinner menar med andra ord att det inte räcker med att studera den sociala kontexten eller texten i sig för att förstå en texts villkor. Man måste förstå både vad författaren till texten avsåg med sin text, och hur detta avsågs att förstås. Man bör framför allt ställa sig frågan vad textens författare i praktiken avsåg i sitt yttrande genom sitt yttrande, dvs. försöka återskapa denna komplexa intention hos författaren. Kontexten är viktig, men mest som ett ramverk.⁴⁰

Diskurscentrerad historieskrivning

Historikern väljer den beskrivning som tillfredställer de syften hon uppställer. Vår kunskap om vissa fenomen framträder i sådana beskrivningar. Vår kunskap om exempelvis svensk konstmusik under en viss tid beror på eller begränsas av det perspektiv och det teoretiska ramverk som en viss studie har. Nypragmatisten Richard Rorty skriver i sin bok *Hopp i stället för kunskap* att vissa beskrivningar förvisso är bättre än andra, men att det snarare handlar om att finna mer användbara redskap eller verktyg som förverkligar något ändamål bättre än kon-

³⁸ Skinner, 1988, 61.

³⁹ Skinner, 1988, 62.

⁴⁰ Skinner, 1988, 63–64.

Teoretiska och metodologiska reflektioner

kurrerande beskrivningar.⁴¹ Jag håller med Rorty i detta avseende. Värderingar av beskrivningar av svensk konstmusik inte bara bör, utan måste utgå från de verktyg som dessa beskrivningar bygger på, och verktygen beror i sin tur på valet av perspektiv. Förhållandet mellan verktyg och perspektiv är dock inte så enkel som denna logik tycks implicera. Olika verktyg kan användas även när det rör sig om inte samma så åtminstone liknande perspektiv – detta visas inte minst i de avhandlingar som behandlar svensk konstmusik under 1900-talet (se nedan). Broman redogör i sin artikel ”Appealing to the Muse and Connecting the Dots. Writing a History of Post-World War II Swedish Art Music” för hur den gängse musikhistorieskrivningen har tagit sig i uttryck:

the predominant mode of writing music history – the mode departing from individual composers and their works, so common in twentieth-century historiography – is not the only one possible.⁴²

Den typ av musikhistoria som utgår från den individuella kompositören för enligt Broman med sig tre problem: för det första bestäms diskursen av tonsättaren själv; för det andra består den oftast av uppslagsverklänkande texter som knappast inbjuder till intressant läsning; och för det tredje utesluter den många aspekter av musiklivet. Historieskrivningen över 1900-talets musik tar ofta enkla vägar i tolkningsprocessen, menar han också. Grunden för denna problematik har att göra med den estetiska värderingen musik som man inte är förtrogen med – historikern tenderar exempelvis att hålla fast vid vad kompositören i ord uttrycker. Att intresset för studiet av individuella kompositörer och deras verk, såsom betoning på stil, tillkomst och reception, har fått en dominerande roll har vidare att göra med att det tycks vara svårare att övertyga om orsakssammanhang. Broman skriver:

a ”just the ’facts’” approach about the individual work is safer and easier. But nevertheless, in many cases causation provides important pillars for building the narrative.⁴³

Den historiker som är intresserad av orsakssammanhang syftar vanligtvis till att skriva om allmänna tendenser över tid, dvs. binda samman punkter (historiska fakta). I detta sammanhang beskriver Broman två typer av narrativa strategier. Den första typen är den traditionella kronologiska berättelsen, där, som påpekas

⁴¹ Richard Rorty, *Hopp i stället för kunskap. Tre föreläsningar om pragmatism*, Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg, 2003, xx.

⁴² Broman, 2005, 36.

⁴³ Broman, 2005, 38.

ovan, framstegstanken ofta spelar en framträdande roll i historieberättandet. Den andra typen är den diskurscentrerade berättelsen. Denna fokuserar på de diskurser och debatter som framträder i det historiska skedet. Som exempel på sådana debatter i svenskt musikliv nämner han tolvtonstribunalen 1951 och den stora musikdebatten 1956/57. Dessa markerar, menar han, viktiga estetiska händelser genom att vara en del i en stor allmän diskurs om samtida musik vilka i sin tur avslöjar grundläggande skillnader bland svenska tonsättare och kritiker. Exakt vad han avser med allmän diskurs framgår inte. En idéhistoriker som Skinner kan kanske ge en ledtråd. I sin metodologi utgår han, som vi har sett ovan, från det enskilda yttrandet för att därefter utvidga sin studie till den sociala kontexten. I en senare artikel beskriver han sin metodologi på följande sätt:

My contention, in essence, is that we should start by elucidating the meaning, and hence the subject matter, of the utterances in which we are interested and then turn to the argumentative context of their occurrences to determine how exactly they connect with, or relate to, other utterances concerned with the same subject matter. If we succeed in identifying this context with sufficient accuracy, we can eventually hope to read off what it was that the speaker or writer in whom we are interested was doing in saying what he or she said.⁴⁴

En slutsats av denna approach är att relationen mellan text och kontext utmanas. Kritiker har dock, menar Skinner, anklagat honom för att ta till sig "a traditional 'author-subject' approach". Han bemöter kritiken på följande sätt:

It is certainly an implication of my approach that our main attention should fall not on individual authors but on the more *general discourse* of their times. The type of historian I am describing is someone who principally studies what J. G. A. Pocock calls "*languages*" of *debate*, and only secondarily the relationship between individual contributions to such languages and the range of discourse as a whole.⁴⁵

Det är således diskursen och inte den individuella författaren som uppmärksamheten riktas mot.⁴⁶ Det som jag vill ta fasta på i detta citat är att den allmänna diskursen har att göra med studiet av vad som uttrycks i debatten. Det Bro-

⁴⁴ Quentin Skinner, "Interpretation and the understanding of speech acts", i *Vision of Politics. Regarding Method. Volume 1*, Cambridge University Press, 2002, 114. Se också Quentin Skinner, "On meaning and speech-acts", i *Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics*, 1988, 275–276.

⁴⁵ Skinner, 2002, 118. Min kursivering.

⁴⁶ I artikeln "On meaning and speech-acts" från 1988 formulerar han sig på följande sätt: "the idea of discourse, not individual authors, becomes the main focus of attention", 276.

man förespråkar i form av den diskurscentrerade berättelsen ser jag därmed som en idéhistorisk studie. Om den specifikt svenska musikhistoriografin skriver han följande:

the traditional Swedish musical historiography has, to a large extent, departed from this kind of narrative [i.e. the composer-oriented approach], and disciplinary traditions can become very strong force fields, indeed. [...] It is hard, almost impossible, to break with the prevalent mode of historiography.⁴⁷

Orsakssammanhang, traditionell kronologisk och kompositörsorienterad berättelse är förvisso problematiska, konstaterar han vidare. Men ingen av dem kan uteslutas från historieskrivningen. Han identifierar fortsättningsvis följande sex kategorier som utgångspunkt för den historiska berättelsen vilka mer eller mindre hänger samman: 1) individuella verk; 2) genrer eller grupper av verk; 3) kompositörer; 4) estetiska och sociala trender; 5) organisationer; och 6) musiker och ensembler. Vad gäller den första kategorin, individuella verk, väljs de ut som spelar en framträdande roll i den allmänna diskursen, såsom i min studie Sven-Erik Bäckes stråkkvintett *Exercitier* från 1948 och Karl-Birger Blomdahls körverk *Anabase* från 1956. Det är följaktligen inte verken i sig som är av intresse utan debatten kring dem. Något specifikt fokus vid genre eller grupper av verk har jag inte lagt, med undantag av den elektroniska musiken som har fått ett eget kapitel. Grunden till att den s.k. elektroakustiska musiken, EAM, kan separeras från övriga genrer beskriver Broman på följande sätt:

the EAM discourse is often detached from the mainstream twentieth-century music discourse, which was both advantageous and disadvantageous: Swedish composers of electro-acoustic music belong to a tightly-knit community. The EAM world becomes one self-oriented, albeit isolated and compartmentalized, unit where technique, composers, works, and society all bond with very little effort.⁴⁸

Vad gäller kategori tre diskuterar Broman problematiken kring tonsättarens biografi i förhållande till musik (integrerandet av liv och verk). Problematiken handlar om författarens tendens att idolisera och solidarisera sig med studieobjektet. Mitt fokus ligger huvudsakligen på den fjärde kategorin, nämligen estetiska och sociala trender. I denna finns en typ av orsakssammanhang som ligger utanför de relationer som rör den kompositionella praxisen. Denna typ

⁴⁷ Broman, 2005, 41.

⁴⁸ Broman, 2005, 45–46. Musikforskaren Per Olov Broman konstaterar att man under 1950- och 60-talen använde termerna elektronisk musik och elektronmusik snarare än elektroakustisk musik. Broman, 2007, 90.

av orsak må vara svår att påvisa men musiken existerar inte i ett tomrum. Broman exemplifierar typen med välfärdsstatens inflytande på musiklivet och organisationernas utveckling – inte minst mot den kulturella bakgrund och de politiska förändringar som Sverige genomgick efter andra världskriget såsom ett starkt egalitært samhälle med en ”utspädd” socialism. Detta sammantaget bildar en bakgrund till vad Broman beskriver som förändringar av den estetiska medvetenheten: ”Contemporary art music became a vehicle, among many others, to promote a modern image of the Swedish society”.⁴⁹ Kategori fem och sex diskuterar inte Broman nämnvärt, men de ingår som element i min studie – inte minst inom exempelvis Fylkingens ram där tolvtonstribunalen 1951 ägde rum.

Diskursbegreppet framstår dock fortfarande som relativt oklart i resonemanget ovan. En av de studier som jag har använt för att kontextualisera mina debatter är idéhistorikern Anders Frenanders bok *Kulturen som kulturpolitikens stora problem*.⁵⁰ I denna beskriver han bl.a. framväxandet av folkhemmet som en bakgrund till den svenska kulturpolitiken under framför allt efterkrigstiden. Frenanders utgångspunkt är *diskursen* om kulturpolitiken.⁵¹ Han tar framför allt fasta på språket som det används ”i form av skrivna inlägg i en sammanhållen diskurs”. Olika aktörer använder sig av språket för att ”uttrycka sin mening, att presentera sin position [...], att därigenom påverka och övertyga andra om det rättmätiga i att just deras sätt att se världen, att definiera de viktiga begreppen, är de riktiga.”⁵² Frenander hämtar sin tolkning från bl.a. Marianne Winther Jørgensen och Louise Phillips när han skriver att diskurs är ”ett bestämt sätt att tala om och förstå världen” och där diskurs refererar till sociala praktiker av olika slag. Mer konkret är diskurs för honom ”ett fält av sammanhållen diskussion kring ett ämnesområde som definieras som viktigt och värde-

⁴⁹ Broman, 2005, 49.

⁵⁰ I detta sammanhang bör Tobias Pontaras avhandling *Brev från den autonoma musikens värld. Den diskursiva konstruktionen av musikalisk autonomi i den samtida klassiska CD-skivan*, Studier i musikvetenskap, nr. 16, Stockholms universitet, 2007 kommenteras. Avhandlingen handlar om hur Johannes Brahms symfonier framställs och förmedlas, och om våra föreställningar om den klassiska musiken som autonom. I centrum för studien står de föreställningar vi har om musik; därmed avses en studie av de utsagor som finns i den musikaliska autonomins diskurs. Det är med andra ord en studie av hur den instrumentala musiken konstrueras som autonom, där diskursbegreppet står i fokus; närmare bestämt är det en diskursanalytisk ”ansats förankrad i ett foucaultianskt diskursbegrepp [och ett] foucaultianskt maktperspektiv”, 9. Likheten mellan våra studier är att vi båda utgår från föreställningar kring ett visst fenomen och att vi båda betraktar dessa föreställningar som historiskt situerade. Pontara gör dock inte en historisk studie – åtminstone inte på det sätt som jag gör, dvs. söker efter föreställningarnas (idéernas) plats i det historiska skedet.

⁵¹ Frenander, 2005, 18–24.

⁵² Frenander, 2005, 19.

fullt av de inblandade parterna.”⁵³ Det rör sig i Frenanders studie av kulturpolitik om sociala aktörer av olika slag, som exempelvis individer och partier, som i olika dokument ”artikulerar de positioner som finns att tillgå i diskursen”.⁵⁴ Det finns även en hierarkisering av diskursbegreppet, dvs. det kan finnas flera diskurser inom samma ämnesområde. I Frenanders studie rör det sig exempelvis om den kulturpolitiska diskursen som är en deldiskurs i förhållande till folkhemsdiskursen.⁵⁵ På samma sätt kan man tala om diskurs och deldiskurs i min studie. Jag tar som Frenander fasta på skrivna inlägg i en sammanhållen diskussion kring konstmusikens relation till det rådande samhällsklimatet (tidsandan) som definieras av tonsättare, musiker, kritiker och musikforskare, föreningar och institutioner. Dessa olika typer av aktörer uttrycker sin mening för att presentera sin position i syfte att övertyga om att deras sätt att se på världen är det riktiga. Precis som det existerar en hierarkisering av folkhemsdiskursen existerar det, som Broman kommenterar ovan, inom den konstmusikaliska diskursen en hierarkisering där EAM-diskursen kan betraktas som en deldiskurs.

Kategorisering av svenska tonsättare

Broman konstaterar att estetiska positioner ofta har manifesterats som enkla binära oppositioner och nämner bl.a. modernism kontra postmodernism, modernism kontra traditionalism och Schönberg kontra Stravinskij som exempel på sådana. Beroende på var tyngdpunkten ligger i denna opposition framträder olika ”världar”. Efter andra världskriget har Sverige utvecklats till vad Broman beskriver på följande sätt:

a complex multi-aesthetic and multi-ethnic, artistically complex society where politics, individual composers and other artists, and societal trends in general have impacted the musical scenes. It is too complicated a picture to be represented in terms of binary oppositions.⁵⁶

Det svenska musiklivet under efterkrigstiden är följaktligen enligt Broman alldeles för komplext för att man skall kunna utgå från binära oppositioner i historieskrivningen. Även musikforskaren Joakim Tillman visar på svårigheten i att kategorisera utifrån binära oppositioner när han argumenterar för existensen av

⁵³ Frenander, 2005, 27. Se även Marianne Winther Jørgensen och Louise Phillips, *Diskursanalys som teori och metod*, Studentlitteratur, Lund, 2000, 7.

⁵⁴ Frenander, 2005, 27.

⁵⁵ Frenander, 2005, 26–28.

⁵⁶ Broman, 2005, 40.

en pluralistisk musikkultur i Sverige under 50-talet.⁵⁷ Med utgångspunkt i den tyske musikforskaren Hermann Danusers uppdelning mellan det radikalt moderna, det måttligt moderna och det traditionella förs tonsättarna Bo Nilsson och Bengt Hambraeus till den första kategorin (serialism); Karl-Birger Blomdahl och Ingvar Lidholm faller mellan det måttligt moderna och det traditionella (tolvtonsteknik), och Jan Carlstedt, Bo Linde m.fl. hänförs till traditionslinjen (Sjostakovitj och Britten). Till denna problematik hör också att 50-talet i ett europeiskt perspektiv, enligt Tillman, framstår som serialismens decennium. Som orsak till detta anger han den historiesyn som filosofen Theodor W. Adorno förmedlar om materialets inneboende tendens som ett resultat av en historisk nödvändighet. Existensen av en ”samtidigt förekommande traditionell musik” förnekas inte, men den seriella musiken betraktas på grund av sin historiska nödvändighet som den som är estetiskt värdefull.⁵⁸

Mot bakgrund av den allmänt utbredda tanken om framsteget i historieberättandet och den historiesyn som Adorno förmedlar, där den traditionella musiken (den icke-modernistiska) riskerar att bli ett sidospår, samt det reduktionistiska i att kategorisera utifrån binära oppositioner, är det relevant att fråga hur en nutida musikhistoriker skall förhålla sig till allt detta. Den svenska konstmusikhistorieskrivningen från 1940-talet och fram till omkring 1960 handlar trots allt om motsättningen mellan modernism och traditionalism, där exempelvis Måndagsgruppen förs till den första kategorin och vissa av 50-talisterna till den andra. Vilka andra sätt finns till hands för att beskriva svensk konstmusik under den aktuella tidsperioden? Som följande nedslag i ett antal artiklar om den svenska konstmusiken, publicerade från slutet av 1940-talet fram till slutet av 1950-talet, visar är ett vanligt kriterium för kategorisering av tonsättare generationstillhörighet, dvs. varje tonsättare knyts till ett bestämt decennium.

Beskrivningar av de olika gruppindelningarna är relativt samstämmiga. Det rör sig huvudsakligen om tre till fyra generationer:⁵⁹ Gösta Nystroem, Hilding

⁵⁷ Joakim Tillman, *Ingvar Lidholm och tolvtonstekniken. Analytiska och historiska perspektiv på Ingvar Lidholms musik från 1950-talet*, Stockholms universitet, Studier i musikvetenskap 5, 1995, 77–81.

⁵⁸ Tillman, 1995, 30–31. För svenskt vidkommande kan 50-talet dock inte betraktas som serialismens decennium, utan snarare som ”den radikala musikens genombrott [...] från tolvtonsteknik, via punktmusik till elektronmusik”, där tolvtonstekniken blir en viktig utgångspunkt – såväl kompositionstekniskt som musikestetiskt och ideologiskt.

⁵⁹ Se Bo Wallner, ”Konsertkrönika. Ny svensk musik”, i *Ord och bild*, årg. 57, 1948, 365–374, Sten Broman, ”Den nya musiken – publiken och kritiken”, i *Prisma*, nr. 3, årg. 2, 1949, 64–73, Ingmar Bengtsson, ”Den unga svenska musiken”, i *Prisma*, nr. 6, årg. 1, 1948, 28–42, Ingmar Bengtsson, ”Den nya svenska musiken”, i *Nordisk tidskrift*, häfte 7–8, årg. 27, 1951, 428–450, Ingmar Bengtsson, ”Inledning”, i *Modern nordisk musik: fjorton tonsättare om egna verk*, Ingmar Bengtsson (red.), Natur och Kultur, Stockholm, 1957, 10–25, Per-Anders Hellquist, ”Om ung svensk musik”, i *Musikrevy*, nr. 6, årg. 14, 1959, 243–245, samt i dennes ”Om ung svensk musik”, i *Musikrevy*, nr. 7, årg. 14, 263–265 samt 284.

Rosenberg och Moses Pergament i den första, vilka möts av ett kompakt motstånd, och som står för det oroliga och formsökande decenniet, nämligen 1920-talet.⁶⁰ Dag Wirén, Gunnar de Frumerie, Lars-Erik Larsson, Hilding Hallnäs och Erland von Koch förs till den andra, som beskrivs som en ”modern mellangeneration”.⁶¹ Ingmar Bengtsson skriver att för de tonsättare inom denna generation ”var utgångsläget redan ett helt annat än för Rosenberg och Nystroem [...] i stort sett var det en tid av stabilisering och snabbt växande välstånd.”⁶² Denna generation tonsättare beskriver Bengtsson som ”retarderade i förhållande till de samtida radikala strömningarna” – åtminstone till en början.⁶³ Sten Broman vill i viss mån hävda att de ”mildare tendenser” som dessa ”moderata 30-talister” står för, har sin grund i en lugnare tid och i en bättre levnadsstandard.⁶⁴ Musiken karakteriseras stilmässigt inte sällan som divertterande.⁶⁵ I den tredje gruppen ingår Rosenbergs elever, dvs. Karl-Birger Blomdahl, Sven-Erik Bäck, Sven-Eric Johanson och Ingvar Lidholm, vars decennium, dvs. 40-talet, beskrivs som ”kampår”.⁶⁶ Bengtsson skriver exempelvis följande om denna tredje grupp:

I Sverige fick vi [...] en generationsbrytning i början på 40-talet, varvid det nya icke kom att stå så mycket i motsättning mot Rosenberg och Nystroem som just mot mellangenerationen.⁶⁷

Broman uttrycker ungefär samma sak som Bengtsson ovan.⁶⁸ Till denna tredje generation hör även Göte Carlid och Ingmar Milveden, och i viss mån även Allan Pettersson.⁶⁹ Av förklariga skäl dröjer det med karakteriseringar av en fjärde generation tonsättare, då dessa gör sig hörda först vid mitten av 50-talet. Nils L. Wallin formulerar sig så här 1956 om denna ”kommande” generation:

Det är knappast någon mening att i detta sammanhang gå in på den generation tonsättare, som nu befinner sig i genombrottsåren. Men de har av någon anledning inte ännu låtit oss förstå, vilka vägar de vill gå.⁷⁰

⁶⁰ Wallner, 1948, Broman, 1949 samt Bengtsson, 1951.

⁶¹ Bengtsson, 1951, 439.

⁶² Bengtsson, 1951, 435.

⁶³ Bengtsson, 1957, 16.

⁶⁴ Broman, 1949, 72.

⁶⁵ Wallner, 1948, 372–373, Bengtsson, 1951, 435–436.

⁶⁶ Hellquist, nr. 6, 1959, 243.

⁶⁷ Bengtsson, 1951, 441.

⁶⁸ Broman, 1949, 72.

⁶⁹ Bengtsson, 1957, 16–17.

⁷⁰ Nils L. Wallin, ”Tio år efter Måndagsgruppen”, i *Musikrevy 1946–1956*, nr. 5, årg. 11, 1956, 182.

I inledningen till antologin *Modern nordisk musik* från 1957 skisserar Bengtsson ett generationsschema bestående av tre grupper vilka i stort sammanfaller med de ovan beskrivna. Han ger dock en antydning om en generation fyra, men menar samtidigt, i likhet med Wallin, att det ännu är för tidigt att karakterisera denna som har sin "motpol" i Bengt Hambræus och Bo Nilsson.⁷¹ I en recension av denna antologi riktar Åke Brandel kritik mot Bengtssons mycket snäva behandling av generation fyra: "Anonymitetens slöja borde ha dragits bort från tonsättarna Jan Carlstedt, Hans Eklund, Maurice Karkoff och Bo Linde som alla är väl värda att karakteriseras."⁷²

Bengtssons uppfattning att det är för tidigt att ens nämna tonsättarna vid namn eller att karakterisera dem är således inte en självklarhet. Brandel och Wallin ger åtminstone namn åt de individer i denna fjärde generation, som representerar 1950-talet. Hambræus och Nilsson har Bengtsson dock inga problem med att omnämna. År 1959 tycks indelningsproblemet vara upplöst då Hellquist delar upp denna generation i två tonsättarläger: å ena sidan Carlstedt, Eklund, Karkoff och Linde, hos vilka man finner en protest mot intellektualism och introspektion, och å andra sidan Hambræus, Bucht och Nilsson. Den sistnämnda gruppen tonsättare förenas främst genom "den positiva inställningen till experiment och nya idéer."⁷³ 50-talet karakteriseras enligt Hellquist av "efterkrigstidens relativa trygghet i det krigsskonade Sverige och en allmän nyromantisk tendens."⁷⁴

Musikforskaren Per Olov Broman menar att det primära problemet inte är hur generationsgrupperingarna beskrivits. Problemet är snarare den begränsning

som ligger i avskärmningen av de olika generationerna från varandra. Den skapar inte bara en värdehierarkisk ordning generationerna emellan, utan begränsar också möjligheterna till förståelse av samband som går utanför grupperingarna.⁷⁵

Vad som framträder ur den generationsgruppering som beskrivits ovan och som jag vill framhålla som en central tankegång i den svenska musikhistorieskrivningen är decenniernas olika förutsättningar för den konstnärliga verksamheten. Andra binära oppositioner än exempelvis modernism kontra traditionalism manifesterar sig, såsom kampår kontra trygghet. Den ena opposi-

⁷¹ Bengtsson, 1957, 21.

⁷² Åke Brandel, "Modern nordisk musik", i *Musikrevy*, nr. 8, årg. 12, 1957, 307.

⁷³ Hellquist, nr.7, 1959, 263.

⁷⁴ Hellquist, nr.6, 1959, 243.

⁷⁵ Per Olov Broman, "Historieskrivning, modernism och Dag Wirén", i *Dag Wirén – en vägvisare*, Martin Tegen (red.), Kungl. Musikaliska akademins skriftserie, nr. 103, Gidlunds Förlag, Södertälje, 2005, 179.

Teoretiska och metodologiska reflektioner

tionen utesluter inte den andra; som komplement till varandra framträder olika slags samband mellan musik, estetik och samhälle. På så sätt vidgas förståelsen av samband utanför grupperingarna.

Sammanfattningsvis har vi å ena sidan den traditionella kronologiska berättelsen och å andra sidan den diskurscentrerade. Den diskurscentrerade fokuserar huvudsakligen på debatter som framträder i det musikhistoriska skedet, debatter vilka är en del av en större allmän diskurs om den samtida konstmusiken. För min studie, som jag betraktar som diskurscentrerad, utgör kategori fyra, estetiska och sociala trender, en central del. Här söker jag kontextualisera de debatter och diskussioner som framträder i den allmänna diskursen om samtida konstmusik genom att diskutera dessa i relation till det svenska kulturlivet och politiska förändringar. Valet att göra en diskurscentrerad studie hänger vidare samman med min ambition att problematisera den enligt Broman allmänt utbredda tanken om framsteget i historieberättandet. En diskurscentrerad berättelse snarare än en traditionell kronologisk innebär, vill jag mena, att den icke-modernistiska (traditionella) musiken inte nödvändigtvis måste ses som ett sidospår, trots att berättelsen om Måndagsgruppen är starkt förknippad med ett modernitetsprojekt. Det finns skäl att inte ignorera en kategori som framsteg då inte bara den moderna musiken är kopplad till den, utan också den tidsanda som moderna musiken verkade i, men musikhistorikern behöver inte dela de värderingar som kommer till uttryck i denna tidsanda. Tidsanda skall här tolkas som det som håller samman en epok (se kapitel 11 för en diskussion om detta begrepp).

3. Framställningar av svensk konstmusik

Musikhistoriska avhandlingar: från Tillman till Broman

Nedan följer en genomgång av avhandlingar som behandlar svensk konstmusik under den aktuella tidsperioden. Jag begränsar mig huvudsakligen till aspekter som syfte, teori och metod för att därefter relatera till diskussionen om det diskurscentrerade perspektivet – inte minst på grund av att samtliga avhandlingar fokuserar den individuella tonsättaren.⁷⁶ Därefter följer ett avsnitt om musikhistoriska handböcker, vilka också sätts i relation till diskussionen om traditionell kronologisk respektive diskurscentrerad berättelse. Syftet med kapitlet är att argumentera för ett diskurscentrerat perspektiv.

Först ut bland avhandlingarna är Joakim Tillmans om Ingvar Lidholm. Tillman skriver att det ännu saknas ”en mer övergripande historisk och musikanalytisk undersökning av [debatten om tolvtonstekniken under 1950-talet] i nyare svensk musikhistoria – en uppgift som ter sig lika angelägen som omfattande och arbetskrävande.”⁷⁷ Han skriver vidare att en förutsättning för en sådan undersökning är ”förarbete om enskilda tonsättare och verk.”⁷⁸ Tillmans avhandling är en studie av vad han kallar för den ”enskilda tonsättarprofilen och inte [...] epoken som helhet”, men ett av hans syften är att teckna en historisk bakgrund till tolvtonsteknikens roll i Sverige under 50-talet.⁷⁹ Han skriver:

⁷⁶ Förutom de avhandlingar som jag tar upp i min studie kan följande kompositörscentrerade berättelser (biografier) också nämnas: Bo Wallner, *Wilhelm Stenhammar och hans tid*. Norstedts, Stockholm, 1991, Axel Helmer, *Ture Rangström: liv och verk i samspel*, Musikaliska akademien, Carlsson Bokförlag AB, Stockholm, 1999, samt Lennart Hedwall, *Tonsättaren Erik Gustaf Geijer: en musikbiografi*, Edition Reimers, Stockholm, 2000.

⁷⁷ Tillman, 1995, 3.

⁷⁸ Tillman, 1995, 3.

⁷⁹ Syftet att beskriva den historiska bakgrunden till tolvtonsteknikens roll i Sverige under 50-talet är bara ett av tre syften som Tillman har med sin avhandling. De övriga två syftena är att undersöka hur Lidholm använde sig av tolvtonstekniken samt att undersöka tonspråket i Lidholms

Under de följande decennierna har [...] sätten att beskriva och värdera 50-talet av dem som var med då varierat beroende på vilken sida författaren en gång befann sig, och det finns ännu inte någon helt opartisk historieskrivning.⁸⁰

Jag ser att den förutsättning som Tillman talar om ovan idag är tillräckligt uppfylld för att åtminstone en del av en övergripande historisk undersökning av nyare svensk musikhistoria skall kunna genomföras. Jag ser också att det nu är möjligt att på distans se något nyktrare på dåtidens musikliv än vad som hittills varit möjligt. Tillman syftar här på problematiken kring Bo Wallners relation till det musikliv han var delaktig i och som han också skrev om i sin forskning. Jag återkommer till Wallnerproblematiken nedan. Någon helt opartisk historieskrivning som Tillmancitatet ovan implicerar finns naturligtvis inte. Däremot handlar det inte längre om huruvida man som forskare har valt sida mellan modernisterna eller traditionalisterna, som är fallet med Wallner, utan mer om vad som kan betraktas som relevanta fakta i den historiska kontexten, dvs. problem som vilken historiker som helst brottas med.

En specifik metod för den historiska och delvis biografiska bakgrundsbeskrivningen till tolvtonsteknikens roll i 50-talets Sverige saknas i Tillmans studie. Det rör sig huvudsakligen om en genomgång av de stora dagstidningarna samt samtida artiklar i olika tidskrifter. Tillman är dock noga med att betona att man måste se upp med tonsättarens kommentarer till egna verk och till den egna musiksynen vad gäller dennes intention (det s.k. intentionella felslutet).⁸¹ Jag instämmer till fullo i Tillmans påpekande, men jag ställer mig samtidigt något undrande till hur denna problematik manifesteras i avhandlingen. Intensionsproblematiken är därtill inget som är specifikt för just tonsättare, utan gäller även för aktörer (levande eller döda) i allmänhet. I övrigt saknas det vad jag skulle kalla för ett teoretiskt ramverk för resonemangen kring den historiska bakgrundsbeskrivningen. I en sådan beskrivning skulle man kunna tänka sig en viss perspektivering antingen i form av idéhistoriska nedslag eller i form av vad Per F. Broman beskriver som orsakssammanhang utanför den kompositionella praxisen.⁸²

tolvtonsverk och att relatera det till de samtida tendenserna i Sverige och övriga Europa, Tillman, 1995, 3-6.

⁸⁰ Tillman, 1995, 3.

⁸¹ Tillman, 1995, 15.

⁸² Mikko Heiniö kritiserar Tillman i sin recension av dennes avhandling för att vara alltför eklektisk i sin metodologi. Även han ifrågasätter vilken roll den historiska bakgrunden egentligen spelar. Heiniö menar att det inte finns någon "medveten teoretisk och metodologisk förankring som förklaras för läsaren", och framför allt utvecklar Tillman inte "något strängare och mera analytiskt idé- och receptionshistoriskt grepp" – eller för att vara mer specifik: det saknas "anknytning till allmänna och äldre estetiska och historiefilosofiska idéer." Se Mikko Heiniö, i *Svensk tidskrift för musikkforskning*, årg. 78, 1996, 150-151.

Laila Barkefors avhandling om Allan Pettersson är något tydligare i sin metod än Tillmans.⁸³ Den är också en annan typ av studie. Syftet är att undersöka Petterssons berättarteknik utifrån följande parametrar: det klingande materialet, tidsandan, den sociala verkligheten samt Petterssons personliga bakgrund. Metoden är hermeneutiskt och narrativt inriktad, där Barkefors använder sig av vad hon kallar för metaforiska verktyg. Med detta avses beskrivningar av musik som en berättandeform. Till detta utgår hon också från idén om att se musiken som en öppen symbol, där musik och liv kopplas samman (här är det Susanne K. Langers teori om form och känsla i musiken som står i fokus). Barkefors teori och metod är i högsta grad relevanta för syftet, dvs. det är svårt att se vilka andra redskap som bättre kan förverkliga just hennes ändamål.⁸⁴ Hennes studie, som delvis faller under Bromans kategori tre, skulle dock ha kunnat problematisera integrationen av liv och verk.

Christina Tobecks omfattande avhandling om Karl-Birger Blomdahl i två band om sammanlagt cirka 900 sidor utgår från fyra syften: för det första, att studera varför Blomdahl ändrade sin syn på utommusikaliska idéer fram till omkring 1950; för det andra, att belysa ord-tonrelationen i Blomdahls verk; för det tredje, att klarlägga de utommusikaliska idéerna, samt för det fjärde, att studera relationen mellan liv och verk.⁸⁵ Trots avhandlingens rika omfång, eller snarare på grund av det – de biografiska och historiska fakta hon presenterar är onekligen en viktig källa för svensk musikhistoria – uppenbarar sig ett antal problem. Istället för att fokusera exempelvis ett par idé- och receptionshistoriska grepp tenderar avhandlingen att bli något fragmentarisk, i det att vi får flera infallsvinklar som inte i alla stycken hänger ihop på ett tillfredsställande sätt. Jag saknar ett tydligt teoretiskt ramverk som binder samman avhandlingen. Ett annat problem berör Tobecks analysmetod. Utgångspunkten i denna är musiken, men där ingår även en biografisk del. Den biografiska metod⁸⁶ som hon utgår

⁸³ Laila Barkefors, *Gallret och stjärnan. Allan Petterssons väg genom Barfotasånger till Symfoni*, Avdelningen för musikvetenskap, Musikhögskolan i Göteborg, nr. 40, 1997, 12.

⁸⁴ Musikforskaren Henrik Karlsson noterar i sin recension av Barkefors avhandling att det kan uppstå problem vad gäller de utsagor som hon utgår ifrån: "Ofta har utsagorna en anekdotisk karaktär och förstärker gängse omdömen i svang men ger sällan någon ny belysning. Man saknar också en diskussion om källornas tillförlitlighet och personernas faktiska relationer och närhet till Pettersson, dvs. vilket värde de många intervjuцитaten egentligen har." Den problematik som Karlsson talar om är naturligtvis ett allmänt problem som berör biografiskrivande, dvs. ett grundproblem som till stor del har att göra med biografiförfattarens tendens att idolisera och solidarisera sig med studieobjektet. Se Henrik Karlsson, i *Svensk tidskrift för musikforskning*, årg. 78, 1996, 156.

⁸⁵ Christina Tobeck, *Karl-Birger Blomdahl. En musikbiografi med inriktning på förhållandet mellan ord och ton i hans tidiga produktion* del I, Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr. 73, 2002, 35.

⁸⁶ Biografisk metod är ett inom litteraturvetenskapen allmänt vedertaget sätt att beskriva vilken metod man utgår ifrån. Metoden går ut på att man med icke-litterära (icke-musikaliska) texter skapar en bild av en författares (tonsättares) liv och verk, dvs. att med biografisk metod påvisa en

ifrån består av å ena sidan en musikanalys, och å andra sidan av en kronologisk biografisk analys. Den biografiska metoden är inte helt oproblematiserad, vilket Tobeck är väl medveten om.⁸⁷ Med tanke på hennes gedigna arbete vad gäller det biografiska materialet, saknar jag en mer utförlig problematisering kring detta än vad hon gjort: vad menar hon exempelvis med att ”biograferandet [måste höja] sig över en anekdotisk nivå”?⁸⁸ Hur har detta manifesterat sig i hennes avhandling? Hennes metod skiljer sig exempelvis från Barkefors studie av Pettersson, som bl.a. fokuserar det berättande perspektivet i det biografiska materialet.⁸⁹

Boel Lindbergs avhandling är en framställning av John Fernströms tonsättarbana i relation till de musikmiljöer han verkade i och de musikverk och skrifter han producerade.⁹⁰ Lindberg skriver att hans tonsättarbana kan studeras på olika sätt: 1) i syfte att få fram pusselbitar som kan användas för en musikhistorisk framställning av perioden 1916-1961 som kan ge bidrag till en rekonstruktion av svensk musikhistoria och 2) i syfte att närmare förstå Fernströms kompositionsstil. Hennes tyngdpunkt ligger dock huvudsakligen på att förstå hans tonsättarbana bättre. Vad gäller de teoretiska och metodologiska utgångspunkterna syftar Lindberg till ”att tillföra ett nytt teoretiskt och metodiskt perspektiv till det mer traditionella sätt att skildra ett konstnärsskap [...]”.⁹¹ Hennes avhandling är musiksociologiskt inriktad, och det teoretiska ramverket är hämtat från Pierre Bourdieu (fält, habitus, kapital). Till skillnad från exempelvis Barkefors och Tillman, som lägger huvudvikten vid analyser av tonsättarnas verk, betonar Lindberg att hennes avhandling i första hand är en studie av tonsättarbanan och inte en studie i tonsättarens tonspråk (även om det finns analys exempel).

Gunnar Valkares avhandling skiljer sig från de ovan nämnda. Syftet är huvudsakligen att studera musikens koppling till skriften, och tonsättaren Bo Nilsson fungerar som en exemplifiering av resonemang kring skriftbildens gra-

viss författares (tonsättares) bekantskap med vissa idéer. Detta är min tolkning av Tobecks metod.

⁸⁷ Tobeck, 2002, del I, 24.

⁸⁸ Tobeck, 2002, del I, 24.

⁸⁹ Musikforskaren Erik Kjellberg har i en recension av Tobecks avhandling visat på ett par andra men närliggande problem. Han menar bl.a. att det finns ett allmänt problem hos Tobeck i det att hon inte redovisar principiella musikhistoriska och källkritiska problem och framför allt har författaren ”inte klargjort sin position till sina två läromästare och inspiratörer Bo Wallner och Ingmar Bengtsson. [...] Det hade varit ytterst välgörande med en principiell diskussion kring samtidsforskningens villkor och de rollspel som forskaren riskerar att bli involverad i på olika sätt.” Vidare tycker han att det är beklagligt att Tobeck inte på ett djupare plan diskuterar tidigare musikhistorieforskning. Se Erik Kjellberg, i *Svensk tidskrift för musikforskning*, årg. 85, 2003, 129.

⁹⁰ Lindberg, 1997, 13.

⁹¹ Lindberg, 1997, 15-16.

fiska utveckling.⁹² Valkares teoretiska och metodologiska angreppssätt är huvudsakligen hämtade från kultur- och musikanthropologiska verk. Här utvecklar han två begrepp: det gemensamt givna (DGG) och det audiografiska fältet (AG). Valkare ställer sig frågan om det finns något gemensamt för all musik och försöker komma fram till något som han kallar för det allmänt accepterade i vår musikkultur (strukturellt och estetiskt). Det gemensamt givna placerar han sedan i det audiografiska fältet som definieras på följande sätt: ”av alla företeelser inom talets, språkets respektive musikens områden, som influeras av [spänningen mellan skriften och de auditiva koderna, mellan not och gehör], bildas ett rum av relationer.”⁹³ Därefter sker en positionering i denna kontext av Bo Nilsson, som med sin ”pseudovetenskap” först tar avstånd från det gemensamt givna, för att sedan avslöja sig som bluffmakare.

Per F. Broman avhandling om tonsättaren Bengt Hambræus består av vad han kallar för närläsningar av tonsättarens prosa (skriven mellan 1948 och 1997). Syftet är tvådelat: dels att utveckla och knyta samman de mest centrala tankarna i Hambræus texter, och dels att ge en historisk bakgrund till hans skrivande. Det första syftet är omfattande, vilket framgår av följande citat: ”In my work I am interested in circumscribing Hambræus’s position on a number of questions well-known to traditional aesthetics.”⁹⁴ Med utgångspunkt i detta citat vill Broman utveckla en estetisk teori utifrån Hambræus texter, och han ställer därmed ett antal frågor som berör begreppen estetik och teori. Det andra syftet avser att placera in Hambræus idéer i en historisk kontext. Broman grundantagande, som jag tolkar det, är att filosofi och historia aldrig kan separeras: ”philosophy of music without history of music is empty; history of music without philosophy of music is blind.”⁹⁵ Metoden beskriver han som typisk för filosofisk analys, dvs. teman tydliggörs, underliggande antaganden lyfts fram och värderas, och argument används både för att ställa frågor och för att formulera själva presentationen. Hans studie, vill jag hävda, är i grund och botten en begreppsstudie som kontextualiseras historiskt. Mot bakgrund av hans syn på filosofi och historia som intimt sammankopplande hade man dock önskat ett mer utförligt resonemang kring detta. Skinner utvecklar som noteras ovan en metodologi vid studiet av begrepp i vilken han förenar filosofi och historia. Därmed kunde exempelvis Skinners metod ha varit en bra utgångspunkt.

Jag har tidigare argumenterat för att ett idéhistoriskt perspektiv på musiklivet under den aktuella tidsperioden kan synliggöra samband mellan musik och mer generella idéströmningar – inte minst genom en diskurscentrerad berättelse

⁹² Gunnar Valkare, *Det audiografiska fältet. Om musikens förhållande till skriften och den unge Bo Nilssons strategier*, Avdelningen för Musikvetenskap, Musikhögskolan i Göteborg, nr. 49, 1997.

⁹³ Valkare, 1997, 122.

⁹⁴ Per F. Broman, ”*Back to the Future*”. *Towards an Aesthetic Theory of Bengt Hambræus*, Skrifter från Avdelningen för Musikvetenskap vid Göteborgs universitet, nr. 57, 1999, xvii.

⁹⁵ Broman, 1999, xviii.

till skillnad från en traditionell kronologisk berättelse. Mot bakgrund av beskrivningen av de sex avhandlingarna innebär min studie en alternativ positionering, då dessa är kompositörsorienterade. Var och en av dem uppvisar olika framställningar av hur det svenska musiklivet såg ut efter andra världskriget eftersom syfte, teori och metod skiljer sig från varandra. En del studier är vidare mer tydligt teoretiskt grundade än andra. Varje studie erbjuder fördjupade insikter i och kunskaper om en enskild tonsättare och om enskilda verk (musiken i sig) som inte är möjliga inom ramen för en diskurscentrerad studie. Det som förenar de sex avhandlingarna är att ingen av dem i någon större utsträckning – med undantag för Broman – söker finna orsakssammanhang utanför de relationer som rör den kompositionella praxisen i form av kopplingar till mer generella idéströmningar.⁹⁶

Musikhistoriska handböcker: från Connor till Kjellberg

Musikhistoriska handböcker är förmodligen den vanligaste källan till vår kunskap om den svenska konstmusiken. Frågan är om det föreligger någon skillnad i framställningarna och om det råder en konsensus vad gäller innehåll. Jag har valt att granska fem musikhistoriska handböcker. Först följer en kronologisk (huvudsakligen deskriptiv) genomgång av böckerna; därefter sammanfattas de allmänna iakttagelserna i form av en samlad bild av vad böckerna ger.

Vi bör först vara på det klara med vad som kännetecknar en handbok innan vi ger oss i kast med att studera dessa. I *NE* står det: ”bok som ofta används; vanligtvis en kortfattad men någorlunda fullständig översikt eller vägledning inom ett ämnesområde. Benämningen handbok används även ofta för uppslagsbok, större lärobok eller kompendium.”⁹⁷ Definitionen är tillräckligt vag för att kunna täcka in en rad varianter av framställningar; kriteriet ”någorlunda fullständig” implicerar dock att en innehållsmässig skillnad kan förekomma – hur fullkomlig en handbok har för avsikt att vara, beror således på fokus och omfång; en kvalitativ gissning är också att det är här som de olika framställningarna skiljer sig åt mest.⁹⁸

Herbert Connors bok *Svensk musik. 2. Från Midsommarvaka till Aniara* från 1977 är huvudsakligen en kronologisk-historisk genomgång av svensk konstmusik, bestående delvis av vad man skulle kunna kalla för ”kompositörs-

⁹⁶ En viss kontextualisering föreligger dock i de olika avhandlingarna som exempelvis hos Barkefors i samband med att hon beskriver den musikaliska och litterära fyrtyotalismen i Stockholm och sätter deras organisationsförmåga i relation till den sociala ingenjörskonsten. Barkefors, 1997, 122-125.

⁹⁷ ”Handbok”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB Höganäs, band 8, 1992, 366. (osign.)

⁹⁸ Såväl handböckernas omfång i sidantal (från ca 180 sidor till ca 900), tidsperiod (från forntid till nutid) som geografi varierar, vilket påverkar utrymmet för fördjupade resonemang.

orienterade miniatyrporträtt” av ett antal centralpersoner, som Hilding Rosenberg (cirka 40 sidor) och Karl-Birger Blomdahl (cirka 30 sidor). Biografi, verk och musikanalys genomsyrar annars den övergripande framställningen. Det ges ett relativt stort utrymme åt Måndagsgruppen (cirka 145 sidor). Utgångspunkten för detta kapitel, ”Måndagsgruppen och 20-talsgenerationen”, är debatterna och stridigheterna mellan 40- och 50-talisterna. Några utflykter till eller någon förankring i idéströmningar utanför musiklivet görs inte i nämnvärd omfattning. I miniatyrporträttet av Blomdahl nämner dock Connor ett par viktiga historiska fakta, som andra världskriget, isoleringen, samt idéutbytet ”mellan representanter för olika konstarter och filosofisk-litterära strömningar”.⁹⁹

Erik Kjellbergs och Jan Lings bok *Klingande Sverige* från 1991 är ett försök att ”skissera en musikalisk helhetsbild av det klingande Sverige” utifrån olika teman eller linjer med generella resonemang.¹⁰⁰ Precis som Connors bok är Kjellbergs och Lings en huvudsakligen kronologisk-historisk genomgång av ett antal centralfigurer och historiska händelser i svenskt musikliv. Men det ges inte samma utrymme för några ”kompositörorienterade miniatyrporträtt”. Boken kan snarare betraktas som ”översiktsorienterad”, dvs. helt i linje med den ovan beskrivna handboksdefinitionen. I övrigt finner vi i princip samma historiska fakta i *Klingande Sverige* som i Connors bok: andra världskriget, isoleringen, Måndagsgruppen, debatter av olika slag, etc.

Musiken i Sverige, Leif Jonsson och Hans Åstrand (red.), del IV, från 1994 har en till stora delar högre ambitionsnivå och större detaljrikedom än de övriga handböcker jag redogör för. Allmänt skulle man kunna säga att författarna i boken söker vissa förklaringsmodeller utifrån orsakssammanhang. I syfte att försöka ringa in den ”relevanta kontexten”, beskriver författarna de delar av musik- och kulturlivet som tycks ha haft en betydelse för utvecklingen av bl.a. svensk konstmusik. Precis som hos Connor har även här ett antal tonsättarporträtt tecknats (Hilding Rosenberg, Lars-Erik Larsson, Karl-Birger Blomdahl och Allan Pettersson). Ett centralt perspektiv eller en viktig utgångspunkt har annars varit att ”påvisa förändringen” i historien, dvs. man har velat spåra ”nyheten”, som t.ex. stilskiftet – modernismens genombrott på 1920-talet hos fr.a. Rosenberg.¹⁰¹ Att ”påvisa förändringen” i historien innebär också att man söker orsaker av olika slag.¹⁰² Det är här uppenbart att man inte nöjer sig med att enbart redogöra för allmänna musikhistoriska fakta utan söker förankra dessa i kulturlivet i övrigt. Ett par sådana aspekter som man pekar på är massmediernas utveckling, dvs. radio och TV som dels allmänt var en musikpolitiskt viktig fak-

⁹⁹ Herbert Connor, *Svensk musik. 2. Från Midsommarvaka till Aniara*, Bonniers, Stockholm, 1977, 338-339.

¹⁰⁰ Erik Kjellberg och Jan Ling, ”Förord”, i *Klingande Sverige. Musikens väg genom historien*, Akademiförlaget AB, Göteborg, 1991.

¹⁰¹ *Musiken i Sverige*, nr. 74: IV, 1994, 11.

¹⁰² Jfr. Per F. Bromans resonemang kring orsakssammanhang.

tor, dels var verktyg i det musikaliska folkbildningsarbetet.¹⁰³ Andra sådana förändringar är 1947 års musikutredning samt andra världskriget.

Tonsättaren och musikforskaren Lennart Hedwalls bok *Svensk musikhistoria. En handbok* från 1996 är enkel till sin framställning. Hedwall poängterar att handboken är ett kompilat av redan befintlig forskning, och att utrymmet ”[endast tillåter] summariska redogörelser.”¹⁰⁴ Boken är kronologiskt disponerad och tonsättarna indelas i decenniegenerationer: 30-tals-, 40-tals-, 50-talsgenerationen etc. Han gör först en övergripande beskrivning eller karakterisering av de olika generationerna för att sedan kortfattat beskriva de enskilda tonsättarna – vad som skiljer dem åt och vad de har gemensamt i form av stilar och ideologier. Generellt kan man säga att beskrivningen av de olika tonsättargenerationerna karakteriseras av oppositioner, dvs. vad de är eller inte är i förhållande till varandra och över generationsgränserna – detta är för övrigt ett karaktärsdrag som i mer eller mindre grad gäller för alla handböcker som studeras här. Ett exempel på en sådan opposition är när Hedwall beskriver 40-talsgenerationen: ”Den publiktillvändhet som var ett av målen för många 30-talister fick sin absoluta kontrast i 40-talets konfrontation med krigsårens allvar [...] världsläget fordrade andra tongångar.”¹⁰⁵

Till sist har jag valt att granska *Natur och Kulturs musikhistoria*, Erik Kjellberg (red.), från 1999. Denna bok skiljer sig från de övriga i det att den täcker in hela den västerländska musikhistorien (från antiken till våra dagar, inklusive konstmusiken, jazzen och populärmusiken), och inte bara svensk musikhistoria, som endast utgör en liten del i boken. Boken är en översättning och revidering av den danska *Gads musikhistorie* från 1990 och beskrivs som en allmän musikhistoria. Syftet och målgruppen är att skriva en introduktion i musikhistoria för studerande i den högre musikutbildningen.¹⁰⁶ Precis som Hedwalls innehåller denna bok endast summariska redogörelser. Centrala aktörer under de olika decennierna beskrivs nästan i punktform; viktiga punkter är andra världskriget och efterkrigstiden. Någon djupare analys av svensk konstmusik ges det inte något större utrymme för; ambitionsnivån i detta avseende antyds av formuleringar som ”1950-talet [innebar] en våldsam uppgörelse med de närmast föregående idealen”.¹⁰⁷

Samtliga handböcker betraktar jag som traditionellt kronologiska i sin framställning. Connors *Svensk musik* och *Musiken i Sverige* skiljer sig från övriga genom att de även inbegriper vad jag kallar för kompositörsorienterade minia-

¹⁰³ *Musiken i Sverige*, nr. 74: IV, 1994, 32-34 samt 131.

¹⁰⁴ Lennart Hedwall, *Svensk musikhistoria. En handbok*, Edition Reimers, Stockholm, 1996, 5.

¹⁰⁵ Hedwall, 1996, 140.

¹⁰⁶ *Natur och Kulturs musikhistoria*, Erik Kjellberg (red.), Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 1999, XVIII-XX. Det har sedan 1999 publicerats en ny reviderad upplaga av denna handbok.

¹⁰⁷ *Natur och Kulturs musikhistoria*, 1999, 634.

tyrporträtt. Trots att den senare handboken kontextualiserar sina resonemang, dvs. försöker förankra musikhistoriska fakta i ett mer allmänt kulturhistoriskt perspektiv, kan den knappast betraktas som diskurscentrerad. Den fokuserar inte på debatter som en del av en allmän diskurs, och den studerar inte en sammanhållen diskussion kring ett specifikt ämnesområde. Innehållsmässigt täcker böckerna in ungefär samma historiska fakta, men i olika grad – överlag råder det således en konsensus mellan böckerna. Nedan följer den samlade bild som handböckerna ger. Jag vill dock poängtera att det är min tolkning, samt att allt givetvis inte får plats i denna mycket breda penseldragssammanfattning. Jag har försökt få med de historiska fakta som är mest förekommande.

Svensk konstmusik 1920 till 1960: en samlad bild

1920-talet ses som tiden för modernismens genombrott, centrerat kring Hilding Rosenberg vars stråkkvartett nr.1 från 1920 markerar ett stilskifte i svensk konstmusik. 1930-talets musik, vars stil är nyklassicistisk och naturlyriskt idyllisk, inte alltför sällan med en optimism och en publiktillvändhet, är en reaktion mot 20-talets modernism. Någon enhetlig grupp med gemensam estetik kan 30-talisterna (Lars-Erik Larsson, Dag Wirén, Gunnar de Frumerie) dock knappast sägas utgöra. 1940-talet präglas till stora delar av andra världskriget, isoleringen och ockupationen. Musikens karaktär speglar krigsårens allvar. Till skillnad från 30-talisternas finns det inga spår av idyll eller romantik i 40-talisternas musik – impulser kom fr.a. från Hindemith. Musiken hade till en början svårt att bli accepterad inom konsertinstitutionerna och av befintliga ensembler, vilket medförde ett behov av nya fora där musiken kunde framföras. Hösten 1944 bildas en grupp av tonsättare, musiker och forskare (Karl-Birger Blomdahl, Sven-Erik Bäck, Ingvar Lidholm m.fl.) med Blomdahl i spetsen, som kom att få namnet Måndagsgruppen. Denna grupp kom att prägla svenskt musikliv under en lång tid framöver – inte minst genom samarbeten av olika slag och genom pedagogiska insatser (folkbildning, ABF, skrifter, radio). 1950-talet präglas dels av en polarisering mellan Måndagsgruppens medlemmar och Lars-Erik Larsson-eleverna Jan Carlstedt, Hans Eklund, Maurice Karkoff och Bo Linde, vars folkliga, nyromantiska idéer rimmade illa med 40-talisternas estetiska ideal, dels av den stora musikdebatt som ägde rum 1957. Denna debatt, som var en direkt följd av uruppförandet av Blomdahls *Anabase*, kom att handla om det svårbegripliga i det modernistiska tonspråket. 50-talet var också massmediernas decennium, där radion spelade en framträdande roll, inte minst genom det folkbildningsideal som modernisterna företrädde, men även genom programserien och sedermera tidskriften *Nutida Musik*. Polariseringen mellan 40- och 50-talisterna bidrog sedan till bildandet av kammarmusikföreningen Samtida Musik (1960), som blev ett forum för 50-talisternas

musik. Den samlade bilden av svensk konstmusik överensstämmer till stora delar med den kategorisering av svenska tonsättare som diskuterades i kapitel 2.

Precis som det vore en smula tendentiöst att beskylla avhandlingarna för att vara kompositörorienterade, vore det fel att beskylla de musikhistoriska handböckerna för att vara annat än vad de utger sig för att vara, nämligen just handböcker. Några punkter som inte framkommer i min samlade musikhistoriska bild förtjänar dock att, om inte diskuteras, så åtminstone synliggöras. I ett avsnitt om tonsättaren Sven-Erik Bäck skriver Connor att i samband med att Bäck 1947 åkte till Basel och Ina Lohr, gick färden via Caux (i Schweiz), där något som kallas för Oxfordrörelsen hade sitt centrum. Oxfordrörelsen, som var en kristen rörelse, kom att utöva ett visst inflytande på Bäck. Så här skriver Connor: "Efter att i Caux ha skissat på sin andra stråkkvartett kom Bäck i Basel i kontakt med en 'tidlös andlighet över konfessionerna', representerad av bl.a. jesuitordens grundare Ignatius av Loyola, vars *Exercitier* lämnade titeln till Bäck's stråkkvartett från 1948".¹⁰⁸ Det religiösa tycks med andra ord ha haft en viss betydelse för Bäck's skapande. Verket *Exercitier* kom sedermera att väcka uppmärksamhet i samband med dess uruppförande 1948 i Fylkingen, med en efterföljande offentlig debatt. Kjellberg och Ling talar om en ny generation tonsättare, musiker och forskare, dvs. Måndagsgruppen, som samlades kring ett "musikestetiskt program". Exakt vad detta program bestod av beskrivs inte närmare än att det hade "starka etiska inslag".¹⁰⁹ Ingen av de övriga handböcker som jag beskrivit nämner att gruppen hade ett program. I exempelvis *NE* står det att Måndagsgruppen var en informell diskussionsgrupp kring estetiska frågor, och i *Sohlmans musiklexikon* hävdas det att Måndagsgruppen *inte* utformade någon programförklaring.¹¹⁰ Anmärkningsvärt är också att Måndagsgruppen inte nämns vid något tillfälle i *Natur och Kulturs musikhistoria*, trots att denna grupp, enligt den samlade bilden ovan, "kom att prägla svenskt musikliv under en lång tid framöver". Här förefaller en diskurscentrerad berättelse vara ändamålsenlig för att utreda i vilken mening Måndagsgruppen kan sägas ha haft ett program och hur det i sådana fall såg ut. Vad som ytterligare bör framhållas är att min framställning inte enbart är traditionellt kronologisk; den utgår även från binära oppositioner både stilistiskt och i relation till varje decenniums samhällsklimat.

¹⁰⁸ Connor, 1977, 389.

¹⁰⁹ Kjellberg och Ling, 1991, 154.

¹¹⁰ "Måndagsgruppen", i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 13, 1994, 564. (osign.) och Nils L. Wallin & Christina Tobeck, "Måndagsgruppen", i *Sohlmans musiklexikon*, Sohlmans Förlag AB, Stockholm, andra reviderade och utvidgade upplagan, 1977, 676.

Icke-modernistiska sidospår

Såväl Broman som Tillman har hävdat att den traditionella eller icke-modernistiska musiken tenderar att framstå som ett sidospår i ett framstegspräglat historieberättande. Det finns även ett annat problem som i förlängningen kan resultera i åsidosättandet av vissa genrer i musikhistorieskrivningen, vilket bl.a. Tillman har noterat i sin avhandling.

Musikforskaren Bo Wallner har onekligen haft en central roll i såväl svenskt musikliv som svensk musikforskning. Inte sällan har han kritiserats för att vara delaktig i det musikhistoriska skeende som han senare även skriver om. Rent principiellt är detta inte ett problem; problemet är snarare att han delar vissa icke obestridda värderingar och hållningar med vissa aktörer i detta skeende. Musikhistorieskrivarna värderar vissa delar av musiklivet mer än andra delar – den kompositörsorienterade berättelsen skiljer sig avsevärt från exempelvis den diskurscentrerade. Mot bakgrund av Wallners kritiserade position följer avslutningsvis några kommentarer till två böcker av honom, som delvis handlar om svensk konstmusik.¹¹¹

Den första är ”40-tal: en klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet” från 1971. Denna bok är intressant utifrån åtminstone två synvinklar: å ena sidan tycks syftet med boken vara att visa att ”vi inte får glömma vem eller vilka som förde den svenska konstmusiken framåt”; å andra sidan är klippboken uppbyggd på ett sådant sätt att det kan vara svårt att finna alternativa läsningar än den ovan. Utrymmet för alternativa tolkningar är med andra ord minimalt, såvida läsaren inte besitter stor kunskap om det svenska musiklivet i stort redan från början. Trots att Wallner kommenterar sina klipp vill jag påstå att inblickarna i det svenska 1940-talets musikliv förblir fragmentariska. Bilden av det svenska musiklivet under detta decennium tycks vara klar och entydig: så här var det, och därmed basta! Frågan är då om min kritik är befogad eller missriktad. Så vitt jag kan bedöma har ingen problematiserat Wallners klippbok tidigare. Först på de två sista sidorna i klippboken får vi läsare ta del av syftet och av hur urvalsprocessen har gått till. Låt oss se vad han skriver:

En klippbok

är en dokumentsamling – i personligt urval. Som i detta fall. Ett skede – 1940-talet – har satts under luppen, men det är bara vissa mönster som ögat fångar, de som gäller de nya namnen och de nya verken. Och även i detta material blir det bara vissa idéer och vissa sammanhang som tas fram. Den som vill finna luckor, hittar dem lätt. Å andra sidan tas kanske en del som det tycks mig karaktäristiska drag tydligare fram än vad som annars brukar vara fallet i beskrivningar av Måndagsgruppen och

¹¹¹ Här vill jag påminna om Christina Tobecks pågående forskningsprojekt om Bo Wallner som modernismens förkämpe i svenskt musikliv.

dess aktiviteter. Jag tänker på det pedagogiska arbetet och på den genomgående mycket stora roll som intresset för den gamla musiken och den religiösa upplevelsen spelade.

Ännu en sak måste sägas: i det uppdrag som jag fick ingick att inte syssla med verkbeskrivningar. Det var idéerna och miljön som skulle skildras.¹¹²

Mot bakgrund av vad Wallner skriver bör klippboken snarare beskrivas som en krönika än en berättelse i enlighet med vad filosofen Bernard Williams menar att historieskrivning bör vara. En krönika är enligt honom en lista över händelser i kronologisk ordning som hålls samman av exempelvis tid, rum och plats. Framför allt syftar en krönika inte till att begripliggöra något, dvs. den syftar inte till att förklara, utan snarare till att identifiera.¹¹³ Men även om klippboken inte huvudsakligen begripliggör i samma mån som en berättelse, går det inte att komma ifrån det faktum att det Wallner ändå försöker visa – eller identifiera i Williams termer – är historiska och sociala fakta som han själv delvis är med och skapar, dvs. han är medagerande i det aktuella skeendet. Medagerande är inte i sig problematiskt, som påpekats ovan, utan problemet uppstår när den medagerande personen delar vissa värderingar med vissa aktörer i detta skeende. Att han därmed också lyfter fram 40-talisterna som särskilt viktiga för konstmusikens utveckling under 1950-talet är således inte något märkvärdigt, men problematiskt därför att han, som framgår nedan, implicit värderar denna generation högre än vissa av 50-talisterna. Under rubriken ”Hur gick det sedan?” skriver han följande:

Och hur med 50-talet? Jo, säger många: då kom en ung generation med flera folkliga nyromantiska idéer fram i rampljuset: Bo Linde, Carlstedt, Eklund, Kar-koff, Boldeman etc. Ingen kan förneka detta. Men man får inte glömma att också andra nya namn drog uppmärksamheten till sig: Hambræus och Bo Nilsson [...].

Men hur gick det då för Blomdahl, Bäck, Lidholm och Sven-Eric Johanson? Det är ju det allra intressantaste [...]. 50-talet är i första hand Blomdahls, Bäckes och Lidholms [...]. Det är [expressionismens] framväxt, det är de första stora stegen för en svensk elektronisk konst, det är de stora satsningarna i de viktigaste musikinstitutionerna på vår tids musik, en satsning utan tidigare motsvarighet i vårt land. Operan ger *Wozzeck* och *Aniara*, Konsertföreningarna och Radion startar Nutida musik (även tidskriften), i Göteborg börjar Levande musik sin verksamhet [...].

Och nästan allt sker genom en Måndagsgrupp i förlängningen.¹¹⁴

¹¹² Wallner, 1971, 110.

¹¹³ Bernard Williams, *Truth and Truthfulness: An Essay on Genealogy*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2002, 238-241.

¹¹⁴ Wallner, 1971, 109.

Min hypotes är att även om det är som krönika klippboken bör betraktas har den tack vare sina användare, dvs. musikhistorieskrivarna, kommit att bli en del av en berättelse om den svenska konstmusiken under 1940-talet. Man har aldrig riktigt problematiserat värdet av klippboken (vilka värderingar som boken omfattar eller speglar), trots att den har blivit en viktig kunskapskälla för hur vi ser på musiklivet under 1940-talet – de flesta avhandlingar, uppsatser och böcker som på något sätt berör ämnet refererar till klippboken, exempelvis Tillman, Barkefors, Tobeck, Lindberg, Valkare och Broman. Handböckerna är sämre med konkreta referenser – det rör sig oftast om hänvisningar i litteraturlistan. I *Musiken i Sverige* är det Wallner själv som skriver avsnittet om Måndagsgruppen.

Ett annat exempel på Wallners musikhistoriska gärning är *Vår tids musik i Norden: från 20-tal till 60-tal* från 1968. Om denna bok skriver Tillman att den har ”utsatts för hård kritik för att alltför tendentiöst betona och ta parti för de mer radikala riktningarna.”¹¹⁵ Barkefors noterar att det endast finns en kortfattad text om Pettersson, vilket Lindberg också noterar om Fernström.¹¹⁶ Tonsättaren Jan Carlstedt är förmodligen den som riktar den skarpaste kritiken mot Wallner och *Vår tids musik i Norden*, som enligt honom ”saknar vetenskaplig objektivitet eftersom det är en outredd partsinlaga.” I boken *Tonsättare om tonsättare* från 1993 framträder denna kritik tydligt, särskilt mot Wallners behandling av tonsättaren Bo Linde:

Elev av Rosenberg ses här som en konstnärlig garanti, a priori renderande objektet integritet, uppmärksamhet och erkännande, medan en tonsättare som Bo Linde [...] avfärdas på sju snöda rader. Saknade Wallner konstnärlig insikt för att kunna ta till sig denna annorlunda musik? Var han okunnig om Lindes omfattande produktion eller var det ett medvetet förtigande av fakta? Kanske anledningen bara bestod i att Bo Linde inte var elev till Hilding Rosenberg utan till Lars-Erik Larsson? Alltnog, den nomenklatura, som i kraft av sin maktposition dominerade 50- och 60-talets svenska musikliv, förvägrade Bo Linde allt erkännande under hans korta levnad.¹¹⁷

Enligt Tillman finns det en förklaring till att Wallner ”valde bort” att skriva mer utförligt om vissa aktörer, nämligen att ”den summariska behandlingen av 30-talisterna beror på att han behandlat dessa utförligt i ett annat manus och ville undvika dubbelexponering (detta manus kom dock aldrig att tryckas).”¹¹⁸

¹¹⁵ Tillman, 1995, 17.

¹¹⁶ Barkefors, 1997, 23, samt Lindberg, 1997, 210-211.

¹¹⁷ Jan Carlstedt, ”Lars-Erik Larsson”, i *Tonsättare om tonsättare*, Sten Hansson & Thomas Jennefelt (red.), Edition Reimers, Stockholm, 1993, 68-69.

¹¹⁸ Tillman, 1995, 18.

Framställningar av svensk folkmusik

Någon förklaring till att vissa av 50-talisterna inte fått något större utrymme känner jag inte till.¹¹⁹

Den icke-modernistiska musiken tenderar således att sättas åt sidan av två skäl: det ena är fokuseringen på framsteget i historieberättandet (den traditionella kronologisk-historiska berättelsen) och det andra är delandet av vissa icke obestridda värderingar och hållningar med vissa aktörer i ett historiskt skede. En konsekvens av båda dessa omständigheter är att det skrivs mer om vissa aktörer än om andra.

¹¹⁹ 30-talisternas och 50-talisternas respektive sidantal är lättberäknade i boken. 30-talisterna (Lars-Erik Larsson, Dag Wirén, Gunnar de Frumerie, Erland von Koch, John Fernström och Hilding Hallnäs) får samsas på ca 13 sidor (136-148), medan 50-talisterna (Bo Linde, Jan Carlstedt, Hans Eklund och Maurice Karkoff) får samsas på ca 2 sidor (214-215). Wallner, 1968.

DEL III: MOTSTÅND OCH SOCIALT ENGAGEMANG

4. Aktörer och institutioner i det svenska musiklivet

Inledning

Syftet med detta kapitel är att översiktligt redogöra för de aktörer och institutioner som framträder i svenskt musikliv från andra världskrigets slut fram till cirka 1960. Texten är tänkt att fungera som ett historiskt ramverk i vilken jag vill lyfta fram det som är de mest frekvent förekommande i artiklar, tidskrifter, lexikon och böcker. Ramverket utgör med andra ord avhandlingens ”laguppställning”. Som avslutning ställs ett antal frågor som sedan på olika sätt förankras i de efterföljande analyserande kapitlen. Kapitlet är i huvudsak kronologiskt upplagt, men disponerat utifrån institutioner, grupper samt viktiga fora. En viss överlappning mellan dessa är dock nödvändig, då de på olika sätt hänger ihop.¹²⁰

Föreningar och orkestrar

År 1943 bildas på initiativ av musikforskaren Ingmar Bengtsson och musikererna Claude Génétay och Sven Karpe Lilla Kammarorkestern. Orkestern ser som sin huvuduppgift att uppföra såväl modern kammarorkestermusik som äldre senbarock musik. Med i orkestern sitter bl.a. Sven-Erik Bäck och Ingvar Lidholm, vilka så småningom kom att ingå i den på hösten 1944 bildade Måndagsgruppen. I november 1943 debuterar orkestern. Bengtsson skriver själv om orkestern i en artikel från 1948: ”Orkestern [som upplöstes 1948] bestod av såväl kända unga yrkesinstrumentalister som skickliga amatörer, praktiskt utövande musikhistoriker och – tonsättare.”¹²¹ År 1945 bildas en vokal parallell till orkestern, nämligen Kammarkören – denna är bildad och ledd av Eric Ericson, och har ett intimt samarbete med medlemmarna i Måndagsgrup-

¹²⁰ Information till denna musikhistoriska översikt är hämtad från *Sohlmans musiklexikon*, band 3, 1976 och band 4, 1977 om inget annat anges.

¹²¹ Bengtsson, 1948, 28.

pen.¹²² Den uppstår till en början utan några speciella anspråk – den är mer att betrakta som en slags studiecirkel med fokus på musik från 1500- och 1600-talen. Debutkonserten äger rum våren 1946 i nära samarbete med Lilla Kammarorkestern.¹²³ Bengtsson skriver vidare om Måndagsgruppens samarbete med kören:

Med kören fick gruppen inte bara värdefull kontakt med äldre körmusik, den sporades också till nyskapande. Under otaliga repetitioner, vid trevliga samkväm efter konserterna och vid 'måndagsgruppens' träffar stärktes under dessa år gemenskapen ytterligare. Här skapades en sammanhållning och en vänskap som inte lämnade något utrymme för den svenskars och konstnärers generalåkomma som heter avundsjuka.¹²⁴

Ett annat viktigt forum för den svenska kammarmusiken är den av Ingemar Liljefors 1933 bildade kammarmusikföreningen Fylkingen – inte minst uruppförs där flera verk av Måndagsgruppens medlemmar. I jubileumsboken *Fylkingen 1933–1959* får vi ta del av föreningens ursprungliga målsättning:

att genom offentlig konsertverksamhet främja allmänhetens intresse för och känedom om den intimare konsertmusiken, framför allt den nutida med tonvikt på den inhemska produktionen, samt de områden av äldre musik, som icke synas bli tillräckligt väl tillgodosedda i det övriga konsertlivet.¹²⁵

Denna programförklaring förändras genom åren – inte minst tvingas man till ständigt nya ställningstaganden vad gäller den svenska konstmusiken, varvid begrepp som radikalism kontra traditionalism diskuteras.¹²⁶ Liljefors, som var föreningens första ordförande (1933–1946), skriver följande om tiden kring andra världskrigets slut:

När kriget och avspärningen var över, kunde vi med tillfredsställelse konstatera att Fylkingens flyttfågelsprofil fortfarande höll ihop, trots alla påfrestningar. Under tiden hade en ny generation kommit fram, med nya ideal. Vi tyckte att vi hade gjort vårt,

¹²² Höglund, 2003, 37.

¹²³ Höglund, 2003, 39.

¹²⁴ Bengtsson, 1948, 28. 1951 uppgår kören i den nya Radiokören men återuppstår 1964 som separat kör. Se Höglund, 2003, 47–53.

¹²⁵ Gunnar Larsson "Förord", i *Fylkingen 1933–1959*, Gunnar Larsson (red.), utgiven med anledning av Kammarmusikföreningen Fylkingens tjugofemårsjubileum, E. Olofssons Boktryckeri AB, Stockholm, 1959, 5.

¹²⁶ Larsson, 1959, 5.

och det föll sig naturligt att den nya generationen skulle ta vid. Maktövertagandet ägde rum 1946 och därmed sattes punkt för första perioden i Fylkingens historia.¹²⁷

Erland von Koch tar därefter över ordförandeskapet. Han beskriver sin tid på posten (1946–1948) som ”ingen dans på rosor”. Hans funktion blir att utgöra en slags förbindelselänk mellan den äldre och den yngre generationen. Under 1940-talet börjar man, som noterats ovan, också samarbeta med Lilla Kammarorkestern och Kammarkören. Om den förra ensemblen skriver von Koch följande:

Ett uppseendeväckande inslag var Lilla kammarorkesterns framträdande vid fyra konserter. Den bestod huvudsakligen av unga idealistiska musiker som sammanslutit sig först och främst för att musicera.¹²⁸

Vad som skulle vara uppseendeväckande med dessa konserter framgår inte av von Kochs resonemang.¹²⁹ Under den tid då Bengtsson sitter på ordförandeposten (1948–1950) radikaliseras repertoaren genom kompositioner av bl.a. medlemmar ur Måndagsgruppen och så småningom även yngre svenska tonsättares verk. Vid mitten av 1940-talet tvingas man därmed att omformulera sin programförklaring – framför allt vad gäller kvantiteten ”äldre musik”.¹³⁰

”40-talisen” i Sverige präglas under denna tidsperiod av parallella strävanden inom den nya lyriken, musiken och måleriet, och man börjar intressera sig för varandras konstnärliga områden. Den äldre musiken får så småningom ge vika för den nya i föreningen – mycket på grund av att den förra får fotfäste utanför Fylkingen.¹³¹ Detta intresse för varandras områden visar sig också i det som Blomdahl (ordförande 1950–1954) beskriver med begreppen *teamwork* och *kontakter*. Det hela börjar i Måndagsgruppen, skriver han, dit inte bara musiker av alla kategorier inbjuds ”utan också representanter för andra konstarter” såsom ”musiker, poeter, målare, skulptörer och dansare”.¹³² Därefter blir Fylkingens uppgift att verka för modern musik, och i samband med att

¹²⁷ Ingemar Liljefors, ”Start och formering”, i *Fylkingen 1933–1959*, 1959, 10.

¹²⁸ Erland von Koch, ”Improvisation”, i *Fylkingen 1933–1959*, 1959, 12.

¹²⁹ Vad gäller framföranden av svenska verk under dessa fyra konserter kan nämnas Ingvar Lidholms *Toccata e Canto* och Hans Leygrafs *Duo för flöjt och viola* – båda framförda den 16 december 1946; den 22 maj 1947 framförde orkestern Karl-Birger Blomdahls *Stråkkvartett* och den 7 februari 1948 Sven-Erik Bäckes *Jesajas 9* för kör och kammarorkester. I övrigt framstår det inte några uppseendeväckande inslag. Se ”Fylkingens konserter”, i *Fylkingen 1933–1959*, 1959, 56–60.

¹³⁰ Ingmar Bengtsson, ”Generationsväxling och stadsanslag”, i *Fylkingen 1933–1959*, 1959, 19.

¹³¹ Bengtsson, 1959, 19–21.

¹³² Karl-Birger Blomdahl, ”Koncentration på det nya”, i *Fylkingen 1933–1959*, 1959, 24.

Gunnar Bucht tar över ordförandeskapet (1956–1959) efter Bo Wallner (1954–1956), försvinner den ursprungliga informativa tendensen från programvalet, då man anser att de isolerade åren har tagits igen. Fylkingen är vid denna tidpunkt, dvs. vid mitten av 50-talet, inte det enda organet för ny musik i Stockholm, utan även Sveriges Radio (AB Radiotjänst) spelar framöver en alltmer viktig roll.¹³³

Ytterligare en förening bör nämnas i anslutning till Fylkingen, och det är Kammarmusikföreningen (1948–1950) som bildas av tonsättaren och idéhistorikern Göte Carlid. Föreningens programpolitik är mer radikal än Fylkingens, men den uppgår i den senare när dess verksamhet upplöses 1950, dvs. vid samma tidpunkt som Fylkingens repertoar radikaliseras. Föreningens syfte är att vara ett kontaktorgan mellan musiker, författare, konstnärer och övriga kulturellt och musikaliskt intresserade.¹³⁴ Detta visas inte minst i samband med konkretistutställningen på Galerie Blanche i april 1949 i Stockholm, då en Dedikationssvit till olika konstverk uruppförs.¹³⁵ Kammarmusikföreningen betraktas inte som offentlig i vanlig mening; dess konserter varken annonseras eller recenseras. Dess huvudsyfte är snarare att försöka att ”oberoende av konventionella konsertprogram och konsertformer bli ett forum för den exklusiva moderna musiken.”¹³⁶ Därmed liknar föreningens verksamhet den som Arnold Schönberg och hans elever ledde i Wien efter första världskriget (*Verein für musikalische Privataufführungen*).¹³⁷ Förutom Carlid ingår även Blomdahl och Bäck i dess programråd. Ser man på dess konsertprogram mellan 1948 och 1950 finner man, förutom verk av Schönberg, Bartók, Varèse, Krenek m.fl., dvs. utländska modernister, nästan uteslutande verk av Måndagsgruppens medlemmar.¹³⁸

I samband med att Fylkingen blir ett forum för den nya musiken, dvs. 1950, blir den även ett svenskt konsertforum för ISCM – International Society for Contemporary Music. Under de år då Blomdahl är ordförande i Fylkingen tycks den svenska ISCM-sektionen uppleva en renässans – med Blomdahl som sekreterare och Sten Broman som ordförande. I juni 1956 äger den första stora manifestationen för modern musik rum i Sverige, med verk av Gösta Nystro-

¹³³ Gunnar Bucht, ”Utblickar”, i *Fylkingen 1933–1959*, 1959, 32–33.

¹³⁴ ”Ny musikförening”, i *Svenska Dagbladet*, 481118. (osign.)

¹³⁵ Förutom Dedikationssviten uppförs vid detta tillfälle följande verk: *Konkretion 1* (Allgén), *Progressiv rörelse* (Blomdahl), *Dynamisk konstruktion* (Bäck), *Slinglek* (Carlid), samt *Dansande punkt* (Johanson). Dessutom spelades Bäckes *Exercitier* (1948) två gånger. Se ”Kammarmusikföreningens konserter 1948–1950”, i *Fylkingen 1933–1959*, 1959, 89.

¹³⁶ ”Kammarmusikföreningens konserter 1948–1950”, 1959, 88.

¹³⁷ ”Kammarmusikföreningens konserter 1948–1950”, 1959, 88.

¹³⁸ ”Kammarmusikföreningens konserter 1948–1950”, 1959, 88–89.

em, Hilding Rosenberg, Hilding Hallnäs, Lars-Erik Larsson, Karl-Birger Blomdahl, Sven-Erik Bäck och Ingvar Lidholm.¹³⁹

Radion, Nutida Musik och Edsbergs musikinstitut

Vid folkhemmets etablering, dvs. omkring 1930-talets mitt och ett decennium framåt, expanderar radion. Radions folkbildarambitioner spelar en viktig roll även för musiken, och man sänder under 30- och 40-talen bl.a. musikhistoriska program, tonsättarporträtt etc.¹⁴⁰ Särskild betydelse har radion för musiken under kriget, men det är först i och med krigsslutet, då isoleringen bryts, som kontakter med det kontinentala musiklivet kan knytas. Måndagsgruppen har av musikforskare ansetts gjort viktiga insatser under efterkrigstiden i sina försök att ta igen de förlorade åren. Att de sedan intar viktiga positioner i det svenska musiklivet – och då särskilt inom radions musikavdelning – bidrar naturligtvis också till att fylla kunskapsluckan.¹⁴¹ Efterhand blir radion ett viktigt forum för den modernaste musiken. Den ”debattlusta” som finns i Sverige under efterkrigstiden präglar även radion, också på musikområdet. Alf Björnberg skriver i sin bok *Skval och harmoni. Musik i radio och TV 1925–1995* följande om radions aktualitets- och debattprogram:

I dessa aktualitets- och debattprogram avspeglades en maktkamp mellan Måndagsgruppens anhängare och den äldre generation som dittills intagit ledande positioner inom musiklivet. Denna kamp fördes på många arenor: Stockholms konsertförening, Musikhögskolan, Musikaliska akademien, kammarmusikföreningen Fylkingen, tidskrifterna *Musikvärlden* och *Prisma* etc. [...].¹⁴²

Under åren omkring 1950 får också den nya musiken större utrymme i radion; Björnberg skriver: ”Starten för konsertserien Nutida musik på hösten 1954 markerar denna generations definitiva etablering inom radions musikverksamhet.”¹⁴³ Mellan 1955 och 1966 ökar dessutom konstmusiken kvantitativt i ra-

¹³⁹ ”Konsertförteckningen”, i *Fylkingen 1933–1959*, 1959, 35–37 och *Musiken i Sverige*, nr. 74: IV, 1994, 23 och 39–40.

¹⁴⁰ Björnberg, 1998, 42–49.

¹⁴¹ Björnberg, 1998, 76.

¹⁴² Björnberg, 1998, 78–79.

¹⁴³ Björnberg, 1998, 79. Av programinnehållet till konsertserien Nutida Musik framkommer att det mellan 1957 och 1960 fanns 11 verk representerade av Måndagsgruppens medlemmar (Blomdahl, Bäck, Johanson och Lidholm) och endast två av de s.k. femtiotalisterna (Jan Carlstedt och Hans Eklund). Mellan åren 1956 och 1960 gjorde Radion följande beställningsverk: 1956: Karl-Birger Blomdahls *Anabase*; 1957: Allan Petterssons Konsert nr. 3; 1958: Hilding Rosenbergs stråkkvintetter nr.7–12; 1959: Gösta Nystroems Pianokonsert nr. 1, samt 1960: Dag Wiréns *Snövit*, ballett i samarbete med Birgit Cullberg. Se ”Sveriges Radios aktivitet för ny musik”, i *Nutida Musik*, nr. 1, årg. 4, 1960/61, 19–23.

dion. Den avgående musikchefen Nils Castegren skriver i radions 40-årsbok, år 1964 att ”radion det närmast föregående decenniet gjort tre särskilt viktiga insatser: Nutida musik, beställningsuppdragen till svenska tonsättare och musikskolan Edsberg.”¹⁴⁴

Bildandet av Edsbergs musikinstitut (musikskolan Edsberg) utgör alltså enligt Castegren en av radions tre viktigaste insatser på musikområdet under 1950-talet. Vid denna tidpunkt, som präglas av en slags musikpedagogisk nybyggartid, bildas en kammarmusikorkester ”bestående av helt unga musiker och ledd av Sven-Erik Bäck”, där syftet är att studera ensemblespelets konst.¹⁴⁵ Förutom Bäck ingår även Lars Frydén och Magnus Enhörning i den grupp som startar orkestern. Sommaren 1953 låter Radiotjänst gruppen tillbringa några veckor i Bohuslän med resultatet att ett nytt internat kommer till stånd, som, skriver Enhörning, ”året därpå i radions regi förlades till Folkliga Musikskolan i Ingesund, där en av våra studiekamrater var nybliven rektor – Nils L. Wallin.”¹⁴⁶ Man bedriver till en början en kursverksamhet, och sedan jämtes med denna ensembleundervisning med syfte att utbilda blivande stråkinstrumentaler.¹⁴⁷ Det ansågs att dåtidens unga musikers utbildning inte kunde ”sägas ha hållit jämna steg med den utveckling i fråga om standard i teknik och stiltrohet som kännetecknar våra dagar.”¹⁴⁸ Sveriges Radio tog därmed på sig uppgiften att ”möjliggöra viss vidareutbildning på det högre stadiet.”¹⁴⁹ Orkestern debuterar i radio våren 1953 under namnet Kammarorkestern 1953.¹⁵⁰ Så småningom lät man orkestern utveckla sig till ett slags institut präglad av 50-talets nybygggaranda.¹⁵¹ Vid mitten av 50-talet, när Olof Rydbeck blir radiochef, stöder han ”entusiastiskt alla idéer som syftade till kvalitet, så också den ur

¹⁴⁴ Björnberg, 1998, 119.

¹⁴⁵ *ÅbV*, 1952–1953, 22–23. Se också Magnus Enhörning, ”Edsberg 1959–69 – ur jubileumshäfte: Det föddes en institution”, i *Edsberg 1958–1992 – en spjutspets och fribrytare*, Johan Falk (red.), Edsbergs musikinstitut, Sollentuna, 1995, 7 [Nedtecknat 1969 av Bengt Hambræus vid ett samtal inför tioårsjubiléet]. Se även Hans Åstrand, ”Edsberg 20 år – texthäfte till en grammfonskiveutgåva 1979”, i *Edsberg 1958–1992 – en spjutspets och fribrytare*, Johan Falk (red.), Edsbergs musikinstitut, Sollentuna, 1995, 19.

¹⁴⁶ Enhörning, 1995, 8.

¹⁴⁷ *SRA*, 1955/56, 38 samt 1957, 35.

¹⁴⁸ *SRA*, 1957, 35.

¹⁴⁹ *SRA*, 1957, 35.

¹⁵⁰ Enhörning, 1995, 7 Åstrand, 1995, 19. Kammarorkestern 1953 gjorde debut den 17 maj 1953. Den musik som spelades var concerto grosso av Geminiani, *En midsommarnatts dröm* av Henry Purcell, några intrader ur Hans Leo Hasslers *Lustgarten*, samt Ingvar Lidholms konsert för stråkorkester. Debutkonserten tycks ha fått ett gott mottagande bland kritikerna, av vilka flertalet kallade orkestermedlemmarna för idealister. Se ”Ung orkester”, i *Röster i Radio*, nr. 20, årg. 20, 17 maj–23 maj 1953, 4–5 (osign.), ”Pressröster”, i *Röster i Radio*, nr. 22, årg. 20, 31 maj–6 juni, 1953, 2, samt Per Lindfors, ”Kammarorkestern 1953”, i *Röster i Radio*, nr. 22, årg. 20, 31 maj–6 juni 1953, 10.

¹⁵¹ Enhörning, 1995, 9 och Åstrand, 1995, 19.

konserterverksamheten framväxta tanken på Radions egen musikskola på internationell nivå.¹⁵² Under slutet av 50-talet får den tilltänkta skolan en något fastare form, med lärare som Bäck, Frydén, Leygraf och Endre Wolf. Verksamheten startar 1958 på Örby slott strax söder om Stockholm, men flyttas omkring 1959/60 till Edsberg.¹⁵³ I *Sveriges Radios Årsbok* 1963 skriver Bäck att ett viktigt inslag i utbildningen var föreläsningens verksamheten. Till denna bjöds bl.a. György Ligeti, Jörgen Jersild och Nadia Boulanger in för att föreläsa, och för att skapa kontakt med den nya svenska musiken bjöds ett antal tonsättare in för att berätta om sin musik.¹⁵⁴

Måndagsgruppen

1940-talet i Sverige kan beskrivas och har så också gjorts utifrån å ena sidan krig och beredskap och å andra sidan återhämtning och uppbyggnad.¹⁵⁵ Man kan utan vidare säga att dessa utgör två skeden i samma historia. Det är under denna tid, dvs. på hösten 1944, som en samling individer börjar träffas på måndagar hemma hos Karl-Birger Blomdahl på Drottninggatan 106, 2 tr., för att diskutera ny musik – sin egen och andras. I *Sohlmans musiklexikon* står följande att läsa om Måndagsgruppen:

M. utgjorde ingen officiell sammanslutning och utformade inte heller någon programförklaring utan var en diskussionsgrupp baserad på intressegemenskap. 2. världskriget hade avbrutit informationen om det samtida internat. musikskapandet. Genom stud. av och diskussion om musikalisk sats och form hos tonsättare som Hindemith, Bartók, Stravinskij samt senare Schönberg och Berg sökte M. inhämta de förlorade åren. Flera av gruppens medl. var elever till H Rosenberg. Därtill hade de ett motstånd hos kritiker och institutioner mot sin musik att övervinna, vilket ytterligare bidrog till gemenskapen.¹⁵⁶

Att döma av artikeln, som är skriven av Nils L. Wallin och Christina Tobeck, utgörs gruppens kärna av tonsättarna Klas-Thure Allgén, Karl-Birger Blomdahl, Sven-Eric Johanson, Hans Leygraf (även pianist), och Ingvar Lidholm samt musikforskaren Ingmar Bengtsson. Vänder vi oss till *NE* framgår det att även tonsättaren Sven-Erik Bäck är medlem.¹⁵⁷ År 1946 gör gruppen ett uppehåll då flera av medlemmarna åker utomlands för att studera (bl.a. till Schola Cantorum i Basel, Schweiz), för att 1947 återuppta mötena med nya medlem-

¹⁵² Åstrand, 1995, 21.

¹⁵³ Åstrand, 1995, 21.

¹⁵⁴ Sven-Erik Bäck, "Sveriges Radios musikskola", i *SRÅ*, 1963, 159–162.

¹⁵⁵ Bo Wallner, "Vision och vilja. Om Karl-Birger Blomdahl", i *Konsertnytt special*, november 1990, Karl-Birger Blomdahl-festival, årg. 26, 1990/91, 8.

¹⁵⁶ Wallin & Tobeck, 1977, 676.

¹⁵⁷ "Måndagsgruppen", i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 13, 1994, 564. (osign.)

mar: tonsättaren Göte Carlid, pianisten Kjell Bækkelund samt musikforskarna Nils L. Wallin och Bo Wallner – Blomdahl är fortfarande navet i gruppen. När gruppen upplöses framgår inte med all tydlighet. I Såväl *Sohlmans musiklexikon* som i *NE* står det att gruppen förvisso upplöses i slutet av 40-talet, men att dess ”ideologier [förvaltades] fram till ca 1970 av bl.a. musikföreningen Fylkingen.”¹⁵⁸ Flera av Måndagsgruppens medlemmar deltar inte sällan i olika typer av debatter. *Sohlmans musiklexikon* nämner följande tre debatter: debatten om programslen trian 1945 i vilken kritik riktas mot Konsertföreningens programpolitik, kritik av kritiker 1947/48 som initieras av Blomdahl i ett radio-program som sänds den 22 november 1947, och som sedan följs upp av ett antal artiklar, samt stipendiestriden som äger rum under våren 1949. Striden handlar om orättvis fördelning av pekuniära bidrag till de unga tonsättarna. Under vintern 1949 anordnar Fylkingen en s.k. tribunal med anledning av tonsättaren Sven-Erik Bäckes stråkkvintett *Exercitier* (1948). Måndagsgruppens engagemang i det svenska musiklivet kom att utsättas för kritik.¹⁵⁹

I övrigt tycks det inte förekomma mycket till debatt under 1950-talet – åtminstone inte av kulturpolitisk karaktär. Tidskriften *Musikrevy* publicerar förvisso ett antal debattartiklar 1950–1951, men dessa handlar om modern musik och inte så mycket om musikpolitik.¹⁶⁰ Ett antal tribunaler och diskussioner anordnas inom Fylkingens ram (om tolvtons-, konkret och punktmusik). Men inte heller dessa är av musikpolitisk art. Det är först omkring 1956/1957 som debatterna på tidningarnas kultursidor drar igång igen i samband med uruppförandet av Blomdahls oratorium *Anabase* i december 1956. En viktig musikpolitisk tilldragelse som äger rum under 1950-talet är publicerandet år 1954 av betänkandet från 1947 års musikutredning.¹⁶¹

50-talisterna och kammarmusikföreningen *Samtida Musik*

I början av 1950-talet kommer det fram en ny generation tonsättare med andra estetiska ideal än de som Måndagsgruppen till stora delar förespråkar. Inte säl-

¹⁵⁸ Wallin & Tobeck, 1977, 676 och ”Måndagsgruppen”, 1994, 564.

¹⁵⁹ Wallin & Tobeck, 1977, 676.

¹⁶⁰ De artiklar som jag syftar på är Julius Erlichs ”Tycker ni om modern musik?” i *Musikrevy*, nr. 6, årg. 5, 1950, 217–218, ”Debatt om modern musik”, i *Musikrevy*, nr. 7, årg. 5, 1 november–1 december 1950, 249–250, ”Debatt om modern musik”, i *Musikrevy*, nr. 1, årg. 6, januari–februari 1951, 19–21. Den 22 september 1951 håller Fylkingen en tribunal i Konserthusets lilla sal om tolvtonsmusik med Blomdahl, Carlid, Holewa och Hambræus i diskussionspanelen. I oktober 1952 demonstrerar man konkret musik i Fylkingen (med bl.a. Paul Schaeffers *Den ensamma människans symfoni*), och i januari 1955 ger Fylkingen ett föredrag om punktmusik. Se vidare kapitel 7 där dessa debatter, tribunaler och demonstrationer diskuteras utförligt.

¹⁶¹ ”Tre samtal om Måndagsgruppen. Ingmar Bengtsson, Sven-Erik Bäck, Jan Lennart Höglund och Bo Wallner”, i *Sven-Erik Bäck. En bok om musikern och medmänniskan*, Jan Lennart Höglund (red.), Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie, nr.88, Stockholm, 1999, 177–178.

lan utsätts vissa ur denna generation, precis som Måndagsgruppen, för motstånd och kritik. Dessa tonsättare, som alla hade studerat för Lars-Erik Larsson vid Kungl. Musikhögskolan, är Jan Carlstedt, Hans Eklund, Maurice Karkoff och Bo Linde. I samband med en genomgång av den samtida svenska kammarmusiken år 1961 skriver Per-Anders Hellquist att "[n]umera står föreningen [Fylkingen] inte ensam. Liknande organisationer har upprättats på andra håll i landet [...]"¹⁶² Som exempel nämner han Levande Musik, Intim Musik och Sveriges Radio. Han fortsätter med följande påstående:

Samtliga de unga tonsättare av betydelse som framträtt under 50-talet har allvarligt sysselsatt sig med kammarmusikproduktion [...] men under olika betingelser.¹⁶³

De tonsättare han har i åtanke som arbetat mycket med de kammarmusikaliska formerna är Carlstedt, Eklund, Karkoff, Linde, samt Gunnar Bucht, Bengt Hambræus och Bo Nilsson. Därmed är det anmärkningsvärt att kammarmusikföreningen Samtida Musik, som bildas 1960 med Carlstedt i spetsen, varken nämns vid namn eller överhuvudtaget antyds i artikeln – inte ens när Hellquist avslutningsvis poängterar följande: "Att sia om kammarmusikens roll i 60-talets svenska musik vore alltför djärvt."¹⁶⁴

Parallellt med dessa femtiotalister finns naturligtvis också andra tonsättare som sätter sin prägel på det svenska musiklivet – tonsättare som inte lika tydligt låter sig grupperas. De man brukar nämna är Lars Johan Werle (som studerade för Bäck) och de ovan nämnda Gunnar Bucht (som studerade för Blomdahl), Bengt Hambræus och Bo Nilsson – de två sistnämnda mer eller mindre autodidakta.¹⁶⁵

Tidskrifternas decennium

Parallellt med institutioner och föreningar växer det under 1940-talet fram ett antal tidskrifter i vilka flertalet av Måndagsgruppens medlemmar skriver. 40-talet beskrivs ibland som de många tidskrifternas decennium – framför allt vad gäller litterära tidskrifter som *Horisont* (1941–1944), *40-tal* (1944–1947) och *Utsikt* (1948–1950).¹⁶⁶ Den förmodligen mest betydande av tidskrifterna un-

¹⁶² Per-Anders Hellquist, "Svensk kammarmusik i dag", i *Musikrevy*, nr. 7, årg. 17, 1961, 239–240.

¹⁶³ Hellquist, 1961, 241.

¹⁶⁴ Hellquist, 1961, 241.

¹⁶⁵ *Musiken i Sverige*, nr. 74: IV, 1994, 477–483.

¹⁶⁶ I redaktionen för dessa tre tidskrifter sitter bl.a. följande: Gerard Bonnier, Johannes Edfelt, Thorsten Jonsson, Arthur Lundqvist (*Horisont*), Werner Aspenström, Lennart Götberg, Claes Haglund (*40-tal*) och Axel Liffner, Erik Lindegren, Karl Vennberg, Lars Forsell, Lars Gyllensten, Östen Sjöstrand (*Utsikt*).

der senare delen av 40-talet är *Prisma* (1948–1950). I denna ingår bl.a. Blomdahl i redaktionen, och det skrivs ett antal artiklar av musikvetenskaplig och musikhistorisk karaktär. Som exempel kan nämnas ”Två tonsättare – en kollektivartikel”, i vilken Blomdahl och Bäck resonerar kring frågan om kontakt- och sanningsbehov. Ingmar Bengtsson skriver ”Den unga svenska musiken” och Nils L. Wallin gör en analys av Béla Bartóks stråkkvartetter utifrån den finländske filosofen Eino Kailas invariansteori.¹⁶⁷ I introduktionen till det första numret av *Prisma* skriver huvudredaktören och författaren Erik Lindegren följande:

Om man vågar säga att den moraliska och även estetiska förnyelsevilja, som svepte igenom Europa efter det första världskriget, i stort sett har lyst med sin frånvaro efter det andra, så betyder detta inte att den konstnärliga och intellektuella aktiviteten mattats av.¹⁶⁸

För svenskt vidkommande formulerar han sig på följande sätt: ”Vänder vi oss sedan till Sverige är det tydligt, att vi befinner oss i en ovanligt starkt markerad övergångsperiod, såväl socialt som kulturellt.”¹⁶⁹ Lindegren menar att de ”olika konstarnas lägen i nuet behöver på nytt fastställas”, och ser som *Prismas* uppgift att erbjuda en ”fördjupad uppfattning om deras just nu mycket omdebatterade relation till varandra.”¹⁷⁰

Av renodlade musiktidskrifter under denna tidsperiod bör åtminstone *Musikvärlden* (1945–1949 med Folke H. Törnblom som redaktör) och *Musikrevy* (1946–1994 med Bengt Pleijel som redaktör) nämnas – och inte minst *Röster i Radio* som framför allt runt 1950 och framåt blir ”ett centralt forum för de aktuella idéerna och deras talesmän.”¹⁷¹ Skribenter i denna tidning är bl.a. Enhörning, Wallin och Wallner. Den tidigare nämnda konsertserien Nutida Musik får 1957 en programtidskrift med samma namn. Lidholm är tidskriftens första redaktör. Under rubriken ”Kontakt” formulerar han sig så här om dess funktion och målgrupp:

Vi vill i den här lilla tidskriften ge information om det nya som kommer och om den utveckling som fört musiken fram till den punkt där den nu står. Vår avsikt är också att belysa relationen till de andra konstarnas och till vetenskapen – med andra ord: placera musiken i ett allmänskulturellt sammanhang och att hålla den under levande debatt.

¹⁶⁷ ”Två tonsättare – en kollektivartikel”, i *Prisma*, nr. 1, årg. 1, 1948, 94–98, Ingmar Bengtsson, ”Den unga svenska musiken”, i *Prisma*, 1948, 23–42, och Nils L. Wallin, ”Bela Bartóks stråkkvartetter”, i *Prisma*, nr. 1, årg. 3, 1950, 34–49.

¹⁶⁸ Erik Lindegren, ”Introduktion”, i *Prisma*, nr. 1, årg. 1, 1948, 5.

¹⁶⁹ Lindegren, 1948, 6.

¹⁷⁰ Lindegren, 1948, 6.

¹⁷¹ *Musiken i Sverige*, nr. 74: IV, 1994, 33.

Det finns ett stort behov hos vår tids musiker. Och jag tillåter mig tro att det alltid kommer att finnas människor som har förmågan lyssna med öppet hjärta!
Dem tillägnas denna tidning.¹⁷²

Om stockholmcentreringen: några kommentarer

I sin artikel "Svenska institutioner och organisationer i musiklivets tjänst" från 1956 tar Gösta Percy fasta på den svenska musikodlingens "grundvalar", dvs. musikinstitutioner och musikorganisationer. I denna formulerar han sig på följande sätt: "Då det svenska musiklivet alltjämt till mycket stor del administreras från huvudstaden, kommer Stockholm att få en dominerande ställning i förteckningen."¹⁷³ Percys påstående må äga sin riktighet. Men det ger samtidigt inget konkret svar på frågan om orsakerna till detta sakernas tillstånd vad gäller musik- och maktkoncentrationen i Sverige under den aktuella tidsperioden. I syfte att få perspektiv på musiklivet skall här avslutningsvis vyerna vidgas något; det som följer nedan är en (kortfattad) redogörelse för några av de institutioner och aktörer som ligger "vid sidan av Måndagsgruppen", som Hans Åstrand passande har satt som rubrik för en av sina artiklar.¹⁷⁴

I de flesta nummer av tidskriften *Musikvärlden* tecknas det krönikor över det svenska musiklivet runtom i Sverige. Jag har valt att koncentrera mig på Göteborgs och Skånes (huvudsakligen Malmö-Lundområdet) musikliv. Musiklivet i Göteborg domineras under 1940-talets andra hälft huvudsakligen av Orkesterföreningen.¹⁷⁵ Det är enligt en av krönikörerna, Julius Rabe, i en stad av Göteborgs storlek publikens sociala struktur (som har sin tyngdpunkt i handel och industri) som i mångt och mycket bestämmer musikbehovet:

då orkesterföreningen genom billiga abonnemang binder en stor del av de musikintresserade till regelbundna konsertbesök, blir det icke mycken publik över till kammarmusik, romanskonst och solistuppträdande.¹⁷⁶

Vidare konstateras det en viss ensidighet i musikintresse som inte kan betraktas som "sund och tillfredsställande" då musikintresset också är smakbildande.¹⁷⁷ Kammarmusikföreningen har svårt att samla publik – till skillnad från Orkes-

¹⁷² Ingvar Lidholm, "Kontakt", i *Nutida Musik*, nr. 1, 1957, 1.

¹⁷³ Gösta Percy, "Svenska institutioner och organisationer i musiklivets tjänst", i *Musikrevy 1945–1956*, nr. 5, årg. 11, 1956, 202.

¹⁷⁴ Hans Åstrand, "Vid sidan av Måndagsgruppen", i *Musikrevy*, nr. 8, årg. 12, 1957, 295–298.

¹⁷⁵ Rolf Davidson, "Tradition och nyorientering. Musikkronika från Göteborg för säsongen 1951–1952", i *Ord och bild*, årg. 61, 1952, 370.

¹⁷⁶ Julius Rabe, "Krönika", i *Musikvärlden*, nr. 1, februari 1945, 22. Under hösten 1945 var det exempelvis 25 orkesterkonserter mot 13 solist- och kammarmusikaftnar.

¹⁷⁷ Rabe, nr. 1 februari 1945, 23.

terföreningen.¹⁷⁸ I aprilnumret samma år kan man läsa följande om kammarmusikens position i det göteborgska musiklivet: ”Två kammarmusikkonserter beteckna ett månadsrekord i Göteborgs musikliv [...]”.¹⁷⁹ Rabe konstaterar att Orkesterföreningen tyvärr ”lämnar kammarmusik, romanskonst och den stora solistlitteraturen utanför”.¹⁸⁰ Samma upplevelser har tonsättaren Gösta Nystroem¹⁸¹ och Arne Aulin. Den sistnämnde menar till och med att Göteborg hotas av orkesterförgiftning ”om inte den musikaliska dieten läggs om”, då ensidigheten är alltför påtaglig, och efterlyser därmed motsvarigheter till både Fylkingen och Intim Musik.¹⁸² I mars 1948 konstaterar dock Aulin att initiativ har tagits – inte minst på den kammarmusikaliska fronten. Han hoppas att detta inte är en hägring.¹⁸³ När Per Lundqvist gör en skiss över musikklimatet i Göteborg under 1950-talet börjar han med att formulera sig så här:

Ingen verkar idag kunna säga vad det egentligen berodde på att Göteborg på mindre än tio år, från att ha varit en plats för den moderna musikens främste vapendragare, efter kriget gled tillbaka in i traditionalismens skuggliv.¹⁸⁴

Vem som åsyftas den moderna musikens främste vapendragare är något oklart; en gissning är ändå Gösta Nystroem. Den debatt om den moderna musiken, som under 1940- och 50-talen förs mellan Fylkingens företrädare och ”de mer traditionellt orienterade tonsättarna, betraktar man i Göteborg [...] mest med ett upphöjt lugn.”¹⁸⁵ Oron över orkestermusikens dominans lägger sig åtminstone tillfälligt 1951, då kammarmusikföreningen Levande Musik bildas. Föreningens program kan, enligt en av grundarna, Rolf Davidson, ”närmast [...] liknas vid den verksamhet, som Fylkingen under många år bedrivit.”¹⁸⁶ Aulins efterlysning kan därmed sägas ha tillmötesgått – någon hägring är det inte frågan om. Föreningens målsättning är tredelad: för det första, att skapa fler tillfällen för Göteborgs musiker att spela; för det andra, att skapa tillfällen att spela i andra ensembletyper; och för det tredje, att upprätta ett forum för stadens tonsättare.¹⁸⁷ När Sven-Eric Johanson, en före detta medlem i Måndagsgruppen, under våren 1951 kommer till Göteborg tas han snabbt upp i föreningen och blir därmed den mest radikale av dem alla, och under de kommande åren ”[ur-

¹⁷⁸ Julius Rabe, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 2, mars 1945, 27.

¹⁷⁹ Julius Rabe, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 3, april 1945, 27.

¹⁸⁰ Julius Rabe, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 10, december 1945, 25.

¹⁸¹ Gösta Nystroem, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 3, mars 1947, 85–86.

¹⁸² Arne Aulin, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 1, januari 1948, 21.

¹⁸³ Arne Aulin, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 3, mars 1948, 84.

¹⁸⁴ Per Lundqvist, ”Musiken nedströms. Om klimatet för ny musik i Göteborg på 50-talet”, i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 25, 1981/82, 60.

¹⁸⁵ Lundqvist, 1981/82, 60.

¹⁸⁶ Davidson, 1952, 370.

¹⁸⁷ Lundqvist, 1982/82, 60.

uppförs] det mesta av hans kammarmusik inom föreningen.”¹⁸⁸ Men kammarmusik står inte särskilt högt i kurs hos Göteborgarna – det blir ingen publikframgång: ”Den mytbildning som ett tag [råder] i Stockholm om att ’i Göteborg, där händer det saker’ [är] definitivt bara ett utslag av den vanliga tron att gräset är grönnare på andra sidan staketet.”¹⁸⁹ Ett intressant inslag i det göteborgska kulturlivet vid 50-talets början som förtjänar att lyftas fram mer än vad som gjorts tidigare är tidskriften *Paravan* (1952–1954, samt 1957). Så här skriver Lundqvist om denna:

Ungefär samtidigt som Levande Musik bildades föddes tanken på en tvärkulturell samling av musiker, bildskapare, författare och andra konstnärer. Och som ett eko av Stockholms Prisma-grupp bildas *Paravan*.¹⁹⁰

Litteraturvetaren Claes-Göran Holmberg menar att det är karakteristiskt för 1950-talet att de unglitterära aktiviteterna inte enbart begränsas till Stockholm. I Göteborg samarbetar ”unga författare, bildkonstnärer, musiker och skådespelare i olika kulturella sammanhang” – ur detta växer det så småningom fram flera unglitterära tidskrifter varav *Paravan* är en.¹⁹¹ Holmberg skriver vidare:

Intresset för den modernistiska utvecklingen var speciellt tydlig[t] vad beträffade musiken. I *Paravan* publicerades essäer om tolvtonsmusiken och svenska experimenterande tonsättare som Bengt Hambræus och Sven-Erik [sic] Johansson [sic] medarbetade med notbilagor.¹⁹²

Den grupp som startar föreningen startar även skivbolaget *Paravan Synton*. På ett skivkonvolut kan man läsa följande: ”Paravan Synton presenterar Concert 57. Första svenska grammofonskiva med konkret musik. Upptar tre av de verk som spelades vid Paravans demonstrationskonsert den 14/2 1957.” De verk som åsyftas är Rune Lindblads *Satellit 60* och Bruno Epsteins *Essay III* och *IV*.¹⁹³ Vid konserten spelar Lindblad och Epstein upp bandcollage inför en oförstående publik, med påföljande kritik från recensenter (bl.a. tilldelades de ”grispremier”). Även i övrigt är göteborgarna inte särskilt mottagliga för den modernaste musiken. När exempelvis Blomdahls tredje symfoni, *Facetter*, uppförs där 1951 upprörs konsertbesökarna och kritikerna är ”gnälliga”. Det finns, enligt Lundqvist, en ”tydlig skiljelinje mellan den nya musiken som

¹⁸⁸ Lundqvist, 1981/82, 60.

¹⁸⁹ Lundqvist, 1981/82, 60.

¹⁹⁰ Lundqvist, 1981/82, 60.

¹⁹¹ Claes-Göran Holmberg, *Upprorets tradition. Den unglitterära tidskriften i Sverige*, Symposion, Stockholm/Lund, 1987, 91.

¹⁹² Holmberg, 1987, 93.

¹⁹³ Lundqvist, 1981/82, 60.

[kan] tolereras och den som [faller] utanför ramarna.”¹⁹⁴ Klimatet i Göteborg för den nya musiken är med andra ord inte det mest gynnsamma.

Till skillnad från Rabes karakterisering av Göteborgs musikliv såsom ensidigt, skissar Sten Broman upp en bild av Skånes, och framför allt Malmö-Lundområdets, musikliv som mer varierat och mångsidigt. Och i jämförelse med Stockholm menar Broman att musiklivet i Skåne är så rikt kvantitativt och kvalitativt ”att det [kan] betecknas som det mest innehållsrika i Sverige”.¹⁹⁵ Han vittnar vidare om höga publiksiffror, med ett livligt och rikhaltigt musikliv i framför allt Malmö-Lund med många konserter.¹⁹⁶ Om musikklimatet i Malmö under 1950-talet skriver Hans Åstrand följande: ”Några hastiga minnesbilder från syskonstäderna Malmö-Lund på 1950-talet har svårt måla idyller för den nya musikens situation.”¹⁹⁷ Åstrand tycker sig bl.a. se att ”det sydliga verksamhetsfältet medfört en viss avspärrning från den centraliserade huvudstadsmusiken”.¹⁹⁸ Det är först omkring 1960 som man i Malmö börjar ”bygga in ny musik i anslagsrutiner.”¹⁹⁹ I diskussionen av den tidigare nämnda artikeln av Hellquist noteras att kammarmusikföreningen Samtida Musik inte omnämns. En annan förening som inte heller omnämns och som startar samma år, dvs. 1960, är Ars Nova – föreningen för nutida musik i Malmö, grundad av tonsättarna Ulf Björilin, Ingvar Wieslander och Åstrand själv.

Ett svar på frågan om orsakerna till sakernas tillstånd vad gäller musik- och maktkoncentrationen i Sverige under den aktuella tidsperioden ligger i det stora intresset för kammarmusik i Stockholm. I huvudstaden finns det mellan 1944 och 1960 åtminstone sex föreningar/orkestrar verksamma, jämfört med en vardera i Göteborg (Levande Musik) och Malmö (Ars Nova). Till detta hör också att det är inom de kammarmusikaliska formerna som den nya, radikala musiken huvudsakligen komponeras – och denna står inte särskilt högt i kurs, åtminstone inte hos göteborgarna.

En bild av musiklivet

I den bild som framträder ur ovan refererade musikhistoriska nedslag vill jag lyfta fram följande. Det är påfallande hur medlemmarna i eller kretsen kring Måndagsgruppen genomsyrar stora delar av musiklivet – de har haft ett finger med i det sociala spelet i nästan samtliga institutioner. De har vidare, inte minst

¹⁹⁴ Lundqvist, 1981/82, 60.

¹⁹⁵ Sten Broman, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 1, årg. 1, februari 1945, 25.

¹⁹⁶ Sten Broman, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 3, årg. 1, april 1945, 28, samt nr. 1, årg. 2, januari 1946, 23, nr. 3, årg. 2, mars 1946, 88, samt nr. 5, årg. 2, maj 1946, 151.

¹⁹⁷ Hans Åstrand, ”Nyhetens skånska motståndskamp – ett föga känt 50-tal”, i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 25, 1981/82, 61.

¹⁹⁸ Åstrand, 1957, 295.

¹⁹⁹ Åstrand, 1981/82, 61.

mot bakgrund av det motstånd de mött från kritiker och institutioner, deltagit flitigt i debatter, tribunaler och diskussioner. Lika påfallande är det hur, åtminstone en del av, femtiotalisterna lyser med sin frånvaro i sin aktivitet i musiklivet vad gäller engagemang i debatter av olika slag – även dessa utsätts trots allt för motstånd. Debattklimatet tycks ha gått i vågor: 1940-talets andra hälft innebar ett häftigt debatterande – inte bara inom musiklivet utan även i samhället i stort. Första hälften av femtioåret har däremot, åtminstone inom musiklivet, stått utan några häftiga debatter, vilka dock tar fart igen under andra hälften. Detta behöver inte betyda att denna tidsperiod är mindre intressant att studera. Kan tidsandan säga något väsentligt om denna lugnare tidsperiod?

Mot bakgrund av avhandlingens syfte – att beskriva och analysera några centrala idéer som aktörerna uttryckte och därmed ge insikt i kunskap om en viktig tidsperiod i svenskt musikliv – ger framställningen ovan upphov till ett antal frågor. För det första, vilka idéer är det som framträder i diskursen om den svenska konstmusiken? För det andra, hur ser relationen ut mellan dessa idéer och tidsandan? Dessa frågor kan grovt sett dels upp i två kategorier: å ena sidan frågor rörande relationen mellan estetiska och etiska ideal (synen på vad konst är eller bör vara), och å andra sidan frågor rörande historiska och sociala förutsättningar för den konstnärliga verksamheten. Dessa två kategorier, som naturligtvis är intimt sammanflätade, är viktiga att ha i bakhuvudet när vi nu skall vända oss till diskursen om den svenska konstmusiken.

5. "40-talisten": teamwork och kontakt

Mot ett nytt samhälle

År 1948 publicerar Ingmar Bengtsson en artikel i vilken han argumenterar för den konstnärliga aktivitetens intima samband med "den allmänkulturella och sociala situationen", och menar att vi alla befinner oss i samma båt, dvs. att alla konstater vid ett visst tillfälle är ett "uttryck för samma tidsanda".²⁰⁰ Konst, kultur och det sociala hänger enligt Bengtsson samman. För att förstå hur de hänger samman och hur musiklivet gestaltar sig måste vi gå tillbaka till mellankrigstiden, dvs. den period då folkhemmet utformas, och som sedan ligger till grund för den moderna välfärdsstaten. Idé- och vetenskapshistorikern Tore Frängsmyr skriver följande om Sverige vid denna tidpunkt:

Mellankrigstiden kunde trots alla praktiska svårigheter uppvisa initiativ och förnyelse. Då utformades den svenska folkhemspolitik som skulle ligga till grund för den moderna välfärdsstaten. Denna politik blev ledande för decennier framåt i tiden. Ändå skulle det andra världskriget ingripa ännu mera i svenska förhållanden än det första. Tyskarnas ockupation av Danmark och Norge på ena sidan och vinterkriget och fortsättningskriget på den andra, klämde in Sverige mellan stormakternas geografiska intressen.²⁰¹

Det är också under mellankrigstiden som folkbildning och studiecirkel blir "typiska begrepp för det moderna Sverige." Frängsmyr fortsätter:

Till detta kom medierna, framför allt radion, som kände ett starkt folkbildande ansvar. Tidningspressen växte med ett stort antal lokaltidningar. Kulturtidningar med olika ambitioner avlöste varandra i en aldrig sinande ström. Det förekom under hela denna period en livlig intellektuell debatt, om politiska ämnen likaväl som om este-

²⁰⁰ Bengtsson, 1948, 23.

²⁰¹ Frängsmyr, 2001, 210.

”40-talisen”: teamwork och kontakt

tiska och moraliska frågor. I det avseendet lade krigshändelserna ingen hämsko på den fria debatten.²⁰²

Andra världskriget innebär, som såväl Frängsmyr som Frenander påpekar, stora påfrestningar på samhället; men krigsslutet inger ändå förhoppningar inom arbetarrörelsen om en snabb samhällsomvandling. Det finns bl.a. en stor framtidsoptimism, och man utarbetar riktlinjer för hur ett nytt samhälle, en ny samhällsvision, präglad av folkhemmets socialdemokratiska värderingar, skall byggas – det man normalt brukar beskriva som social ingenjörskonst.²⁰³ Samhällsvisionen innehåller huvudsakligen tre perspektiv, nämligen demokrati, folkuppfostran och social rättvisa.²⁰⁴

Vägen mot det nya samhället avspeglar sig även inom de olika konstarterna under 40-talets andra hälft. Min hypotes är att begrepp som teamwork, kontakt och samarbete i olika sammanhang kan fungera som nycklar till att förstå musiklivet under denna tid. Mer konkret vill jag hävda att dessa begrepp är en del av ett uttryck för, eller snarare ett symptom på, en kollektivistisk idé som delvis redan är förankrad i samhället, och som därmed kommer till uttryck inom de olika konstarterna. Genom att studera kontexten kan vi se hur fenomen konstitueras, dvs. kontexten kan berätta för oss vilka historiska och sociala faktorer som ligger bakom ett fenomenets uppkomst. Bengtsson har formulerat sig på följande sätt om musiklivet under 40-talet:

Det var mycket som grodde och under krigets början hände det saker som skapade olika typer av sammanhållningar, som Måndagsgruppen kan ses som ett symptom på.²⁰⁵

Vad Bengtsson gör i citatet ovan, är att peka på den kontext ur vilken Måndagsgruppen växer fram, och att det inte sker av en tillfällighet. Det som följer här nedan är först en kontextuell utblick till situationen inom de olika konstnärliga fälten, och en diskussion av hur begreppen kollektivism och individualism relateras till konstnären och samhället. Sedan följer en genomgång av hur kollektivism manifesteras inom de olika konstarterna, med Måndagsgruppen i centrum. Därefter redovisas de olika konstarternas utövares relation till och syn på varandra. Till sist dras trådarna samman i ett analyserande avsnitt, vars syfte är att visa på framträdande tendenser.

²⁰² Frängsmyr, 2001, 211.

²⁰³ Frenander, 2005, 103.

²⁰⁴ Frängsmyr, 2001, 282.

²⁰⁵”Tre samtal om Måndagsgruppen, Ingmar Bengtsson, Sven-Erik Bäck, Jan Lennart Höglund och Bo Wallner”, 1999, 149.

Kollektivistiska idéer

I den litterära tidskriften *Horisonts* första nummer från 1941 får vi ta del av de unglitteräras syn på individualism och traditionalism. De tar bestämt avstånd från ett gemensamt ideal och finner det mer angeläget att lyfta fram diktens oinskränkta frihet i enlighet med deras konstnärliga samvete – ett slags sanningssbehov med andra ord. Samtidigt vill de förvisa medelmåttigheterna, dvs. ”den väluppfostrade traditionalismen och den bleksiktiga slentrianen”, och därigenom ”verka för en traditionernas förnyelse och fördjupning.”²⁰⁶ Denna individualism tycks dock så småningom, om inte ersättas av så i vart fall löpa parallellt med kollektivistiska tendenser. Musikforskaren Laila Barkefors beskriver i sin avhandling den musikaliska och litterära fyrtyotalismen i Stockholm under 40-talet. En jämförelse mellan Måndagsgruppen och de litterära fyrtyotalisterna visar på likheter vad gäller organisationsförmåga även efter gruppernas upplösning. Barkefors fortsätter:

Detta inträffade samtidigt [dvs. omkring 1947/48] som ”den sociala ingenjörskonsten” började bli framgångsrik i sin föresats att utjämna de svåraste orättvisorna i det gamla klassamhället. Det verkar nästan som om den löst sammansatta gruppen av musiker respektive författare tog intryck av systembyggandet.²⁰⁷

Barkefors iakttagelse är intresseväckande. Den nya samhällsvisionen kopplas därmed samman med hur kollektivismen manifesteras inom litteratur och musik. Vidare kan man se hur den konstnärliga frihet som de radikala tonsättarna så tydligt kom att flagga för i samband med den stora musikdebatten i slutet av 50-talet också är ett tema som diskuteras redan under 40-talet. Frågor som berör konst och samhälle är kanske mer tydligt framträdande inom det litterära fältet än inom det konstmusikaliska. I ett av den unglitterära tidskriften *Utsikt*s nummer från 1948 resonerar Åke Nordin bl.a. kring begreppet individualism och om konstens uppgift i samhället:

Den kollektiva människan är på väg. Kollektiva samhällsformer är framtidens lösen. Kollektivismen ska vara vår ledande princip. Den gamla individualismen måste ersättas av en ny gemenskapsanda.²⁰⁸

Nordin ironiserar förvisso i sitt resonemang något över begreppen kollektivism och individualism – är inte allt detta ”annat än en lek med ord”, undrar han.²⁰⁹ Men av citatet framgår att det finns en känsla av riktning framåt, samtidigt som

²⁰⁶ *Horisont*, Bonnier Förlag, Stockholm, våren 1941, 6.

²⁰⁷ Barkefors, 1995, 123.

²⁰⁸ Åke Nordin, ”Individualismens moral och konstens uppgift”, i *Utsikt*, nr. 6, årg. 1, 1948, 2.

²⁰⁹ Nordin, 1948, 2.

man lämnar något bakom sig. Citatet pekar på två aspekter av kollektivismen: en där människan är i centrum, och en där samhället är i centrum; till detta går det dessutom att avläsa att det finns en idé om vad kollektivism går ut på, nämligen något som bygger på solidaritet och gemenskap. Med individualism avses den enskilda företagsamheten, individens pysslande med sina egna problem, dvs. en slags jagaktivitet. Kollektivism däremot innebär olika former av kooperativ – framför allt inriktandet på lösandet av en grupps problem, dvs. en gemensam aktivitet för allas bästa. Denna syn på kollektivism anknyter dessutom till Barkefors beskrivning av tonsättarnas och författarnas organisationsförmåga som en del av den sociala ingenjörskonst som framträder i slutet av 40-talet. Nordin ser dock en fara med å ena sidan individualism, där en överbetoning av jaget riskerar att övertas, och å andra sidan kollektivism, där det finns ett förnekande av jaget hos individen. Trots detta är det såväl naturligt som önskvärt för en socialt tänkande människa att inrikta sig på det gemensamma, då detta bidrar till ett bättre fungerande samhälle. Det kollektiva går således före det individuella. Samtidigt måste man fråga hur individen får plats i denna gemenskap: Finns det rum för konstnärlig kreativ frihet? Syftar det kollektiva rentav till att ge ökat utrymme för individens egna behov? Nordin fortsätter:

det kan inte betraktas som eftersläpning av ett reaktionärt-individualistiskt synsätt, om man samtidigt fordrar en absolut prioritet för individens behov.²¹⁰

Det föreligger med andra ord en spänning mellan de båda synsätten – individualism och kollektivism – och då särskilt när det handlar om konstnärlig kreativ verksamhet. Nordin menar exempelvis att samhället har sitt moraliska ansvar gentemot asociala tendenser hos individen. Samtidigt måste vi fråga oss efter individualismens moral. Här menar han att ”vi måste bereda individen på de från dess synpunkt bästa biologiska och psykologiska tendenserna”.²¹¹ Detta innebär att vi måste fråga oss om varje beslut och handling tjänar den enskilda individen. Individens vantrivsel är ett symptom på att något är fel på kulturen och samhället. Samhället karakteriseras enligt Nordin av en ”avtrubbningskultur”. Mängden av intryck ”skadar den intellektuella rörligheten och fantasin”.²¹² Han frågar hur vi skall väcka till liv alla levande döda och därmed ”ställa livet i centrum även i detta alltmer teknokratiskt infekterade samhälle”.²¹³ Han argumenterar för att välfärdsstatens åtgärder måste grundas på ”psykologisk bakgrund” – annars riskerar dessa åtgärder att bli meningslösa. I detta sammanhang tycks tekniken spela en problematisk roll. Nordin skriver:

²¹⁰ Nordin, 1948, 2.

²¹¹ Nordin, 1948, 2.

²¹² Nordin, 1948, 2.

²¹³ Nordin, 1948, 3.

”40-talisen”: teamwork och kontakt

Teknikens och maskinens tidsålder tycktes först som gryningen till den drömda framtid då människan inte skulle behöva slita i sitt anletes svett för en draglig existens. Än så länge har människorna inte lyckats bemästra maskinerna, deras hetsande rytm har präglat oss och med sin monotona frenesi sprängt och hackat sönder den naturliga livsrytmen.²¹⁴

Konsten har i detta sammanhang en speciell social uppgift, nämligen att motarbeta den maskinkultur i vars utveckling människan tenderar att bli till robot. Det går inte, konstaterar Nordin vidare, att ”stöpa samhällets funktion och utveckling i tiden och den enskilda människans liv i samma form”.²¹⁵ Det finns inga skäl för människan att leva med en framtid för ögonen som skapar ängslan i stället för njutning. Människan måste leva ”vertikalt”, dvs. med ”solurets tyst skiftande skuggstrimma” snarare än ”horisontellt”, dvs. med ”mekaniseringens malande väckarklocka”.²¹⁶

Bengtsson för ett liknande resonemang som Nordin. I en artikel från 1944 beskriver han vad han anser vara ett äkta konstnärligt uttryck för ”vår egen tid”:

Det unika i den moderna musikens situation är, att den för att lösa sina brännande problem måste bli intolerant, måste taga avstånd från njutningskonsten, och det kan i sin tur förklara, varför den är så medvetet framåtblickande, överhuvud så medveten och föga omedelbar.²¹⁷

En tolkning av citatet ovan är att den moderna musiken har en särskild funktion i det moderna samhället, dvs. att den tar avstånd från det som Nordin karakteriserar som maskinkultur. Kanske tenderar det kollektivistiskt präglade samhället att minska utrymmet för den enskilda individen? Eller är det möjligtvis tvärtom?

Måndagsgruppen: ett tidstypiskt fenomen

Kan man tala om kollektivism i form av ”kooperativ” inom de olika konstarterna? Härnäst följer en beskrivning av situationen inom litteraturen, bildkonsten och konstmusiken.

Bland de litterära fyrtiotalisterna kan man finna en ansats till en gruppbildning vid mitten av 40-talet. Från och med 1944 fanns det i Stockholm en ”löst sammanfogad grupp av yngre författare, en kärntrupp av fyrtiotalister [...] med

²¹⁴ Nordin, 1948, 5.

²¹⁵ Nordin, 1948, 6.

²¹⁶ Nordin, 1948, 7.

²¹⁷ Ingmar Bengtsson, ”Modern musikskapande”, i *Horisont*, Bonnier Förlag, Stockholm, våren 1944, 122–123.

Lindegren och Vennberg och ibland Lars Ahlin i centrum [...].²¹⁸ 1947 skriver Lindegren att det ”torde vara ett faktum att Karl Vennberg mer än någon annan har satt sin prägel på det som för närvarande går under namn av litterärt fyrtiotal [...].²¹⁹ Konstvetaren Lars Lundin drar en parallell mellan Vennberg, Lennart Rodhe och Blomdahl, med tanke på deras respektive ställning inom litteratur, konst och musik. Tidskriften *40-tal* gav den litterära gruppen dess namn, men det var också så att ”det motstånd den mötte i pressen formade den till en grupp.”²²⁰ Sammanhållningen var således ett resultat av den kritik som författarna utsattes för i olika typer av debatter.²²¹ Men det är förmodligen också så att det är ”den gemensamma erfarenheten av ’tvångsneutraliteten’ under krigsåren och i någon mån tillfälligheter som gör att de vid krigsslutet kommer att framträda som en grupp.”²²² Det andra världskrigets kulturella isolering och den litterära beredskapsstämningen ansågs inte vara det rätta klimatet för modernister.²²³ Men vid andra världskrigets slut etablerade sig det litterära fyrtiotalet ”på bred front och med polemisk intensitet.”²²⁴ 40-talet inom det litterära fältet präglas såldes av två faktorer: dels av en etablering av modernistiska ”framstötter” och dels av en lansering av en ny modernistisk gruppering.²²⁵

Thomas Millroth framhåller i sin bok *Rum utan filial? ”1947 års män”*, att utställningen av Picassos *Guernica* i Stockholm 1938 spelar en särskilt viktig roll för de svenska konstnärerna under kriget:

Picassos *Guernica* var en av de sista betydelsefulla kontakterna med konstlivet utanför Sverige, innan alla vägar effektivt stängdes genom kriget. Det är kanske en bidragande orsak till dess betydelse för fyrtiotalisterna. Den levde som inspirationskälla under de isolerade gråa åren.²²⁶

Att Sverige var en isolerad nation präglade naturligtvis den kulturella och konstnärliga aktiviteten. Detta visas inte minst efter kriget, då kontakter kunde knytas. Konstnären Olle Bonniér vittnar om hur det kunde se ut strax efter kriget i sin artikel ”Fem röster om 50-talet. Subjektiva minnen” från 1981/82, där han blickar tillbaka på det konstnärliga livet:

²¹⁸ Lars Lundin, *Konkretisterna och den litterära fyrtiotalismen. Några anknytningar*, Fyrabetygsuppsats i konstvetenskap, Lunds universitet, 1970, 28. (opubl.)

²¹⁹ Lundin, 1970, 28.

²²⁰ Johan Stenström, *Aniara. Från versepos till opera*, Bokförlaget Corona AB, Malmö, 1994, 12. Se även Lundin, 1970, 28.

²²¹ Sverker Göransson (m.fl.), ”Fyrtiotalet – modernismens genombrott”, i *Den Svenska Litteraturen 3. Från modernism till massmedial marknad*, Lars Lönnroth (m.fl., red.), Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1999, 221.

²²² Göransson (m.fl.), 1999, 226.

²²³ Holmberg, 1987, 72.

²²⁴ Stenström, 1994, 12.

²²⁵ Holmberg, 1987, 72. Se även Stenström, 1994, 12.

²²⁶ Millroth, 1977, 229.

”40-talisen”: teamwork och kontakt

Världsfreden hade brutit ut 1945 och efter den yran skedde den verkliga islossningen i Sverige. Samtliga poeter, musiker, dansare, skådespelare, bildmakare och arkitekter som var utbrytare träffades på Mona Lisa flera gånger i veckan. Den krogen [...] blev centrat för all kreativ verksamhet.²²⁷

I början av 40-talet samlades på Akademin i Stockholm några elever med likartad konstnärlig uppfattning. Dessa var Lage Lindell, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson och Lennart Rodhe. Även Olle Bonniér var med i denna samling, men han gick inte på Akademin, utan på Grünwalds målarskola. Lundin skriver om deras möten:

Man visade varandra sina arbeten på kvällarna, analyserade och diskuterade. När de grep tillbaka i konsthistorien, fann de att den konst de uppskattade byggde på gemensamma principer som en fast uppbyggd geometrisk konstruktion och en stark spänning mellan yta och djup. Även om det emotionella innehållet var dött, kunde formkvaliteterna leva kvar. De studerade också intressant teoretisk litteratur, däribland Kandinsky. Litteraturförmedlare var Lennart Rodhe. Det var också han, som bäst kunde artikulera deras åsikter.²²⁸

Dessa konstnärer räknas till den grupp som av konstkritiker och konsthistoriker kallas för 1947 års män. Det har dock visat sig att benämningen inte är helt problemfri. Konstvetaren Linda Fagerström hävdar i sin avhandling *Randi Fisher – svensk modernist*, dels att ”konstnärerna själva fjärmade sig från allt vad grupp med fasta medlemmar hette”, dels att en av dem faktiskt var kvinna.²²⁹ Hon menar till och med att benämningen ”1947 års män” har ”blivit ett slags konsthistorisk sanning”, och Bonniér själv menar att det är ett ”begrepp som konsthistoriker har skapat.”²³⁰ 1947 blir trots allt ett genombrottsår för dem som sammanförs under benämningen. Då arrangeras utställningen *Ung konst* på galleri Färg och Form i Stockholm, där en grupp unga konstnärer bjuds in för att ställa ut. Millroth är till en början också tveksam till att beskriva 1947 års män som en grupp när han skriver om utställningen:

Det var [...] bara en samlingsutställning. Bonniér och Rodhe kände till exempelvis inte ens varandra före utställningen. Men det går ändå inte att komma förbi, att här hade Reuterswärd valt ut några konstnärer som hade en del idéer gemensamt. Det

²²⁷ Olle Bonniér, ”Fem röster om 50-talet. Subjektiva minnen”, i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 25, 1981/82, 32.

²²⁸ Lundin, 1970, 24.

²²⁹ Linda Fagerström, *Randi Fisher – svensk modernist*, Ellerströms Förlag, Lund, 2005, 71.

²³⁰ Fagerström, 2005, 72, samt Bonniér, 1981/82, 32.

”40-talisen”: teamwork och kontakt

gäller Rodhe, Pehrson, Lindell, Olofsson, Bonniér, men kanske också Randi Fisher och Olle Gill.²³¹

Det finns en antydning till att det estetiska motståndet mot den nya lyriken var en bidragande orsak till att det uppstod en gruppering, och gemensamma estetiska idéer bidrog till att bildkonstnärerna samlades. Dessa faktorer är kanske än mer framträdande inom det konstmusikaliska fältet. I inledningen till detta kapitel citerade jag Bengtsson, som hävdade att Måndagsgruppen kan ses som ett symptom på den allmänna tidsanda som 40-talet kan sägas präglas av såsom en tid då sammanhållningar av olika slag skapades. De litterära fyrtyotalisterna och 1947 års män, vill jag hävda, kan också ses som sådana symptom. Även Nils L. Wallin argumenterar för denna syn. Han menar exempelvis att den kulturella isolering som kriget innebar fick en positiv betydelse för musiklivets utveckling, eftersom den förde samman musiker ”i en strävan efter orientering och nya värden”.²³² Som exempel nämner han ”kontakten med äldre epokers musik, idédebatten genom grupparbete, kontakten med unga målare, senare även med vissa litterära förgrundsgestalter”.²³³ Det fanns med andra ord historiska och kulturella förutsättningar för att ett fenomen som Måndagsgruppen skall kunna bildas. Men det krävs naturligtvis också att det är någon som drar igång en sådan typ av sammanslutning.

Den första advent 1944 uruppförs i Uppsala Missionskyrka en kantat av Sven-Eric Johanson. Vid framförandet medverkar bl.a. Sven-Erik Bäck på fiol. I P-G Bergfors bok om Johanson framkommer det att idén om Måndagsgruppen föds på Stockholmståget från Uppsala, och att initiativtagare är Johanson och Bäck. Dessa har vidare ”klart för sig att den som bäst skulle passa som lärare och ledare för de andra var Kalle Blomdahl.”²³⁴ Det var vidare Hindemiths kompositionslära som, enligt Bäck, var en bidragande orsak till att gruppen överhuvudtaget bildades:

Sven-Eric Johanson och jag träffades först en gång i veckan och märkte att vi kom inte så långt själva, vi ville ha någon som var erfaren. Så vi gick till Karl-Birger Blomdahl och frågade: Får vi ta lektioner av dig – eller diskutera?²³⁵

²³¹ Millroth, 1977, 13. Se även Lundin, 1970, 23–25. Det är målaren och direktören för Konstaktiebolaget Färg och Form i Stockholm Fritz Reuterswärd (1878–1956) som Millroth nämner i citatet. Se ”Reuterswärd, Fritz Emanuel”, i *Svenskt konstnärslexikon*, del IV, Alhems Förlag, Malmö, 1961, 473. (osign.)

²³² Wallin, 1956, 181. Noterbart är att såväl Bengtsson som Wallin ingick i Måndagsgruppen, dvs. det fenomen som de själva beskriver.

²³³ Wallin, 1956, 181.

²³⁴ Bergfors, 1994, 40.

²³⁵ ”Tre samtal om Måndagsgruppen. Ingmar Bengtsson, Sven-Erik Bäck, Jan Lennart Höglund och Bo Wallner”, 1999, 148. Se också Tobeck, del I, 2002, fotnot 17, 141–142.

Bäck, som inte omnämns som tillhörande gruppens ”kärna” i *Sohlmans musiklexikon*, är en av grundarna till den.²³⁶ Blomdahl berättar om sina studier av Hindemith i ett manuskript till en intervju på Musikhistoriska museet 1954:

Jag hade på egen hand gått igenom H:s [Hindemiths] komp.lära men hade behov av att diskutera med jämnåriga. Bäck visade sig mycket intresserad och likaså Lidholm och Leygraf, Sven-Erik [sic] Johanson, Klas-Thure Allgén.²³⁷

Redan före gruppens bildande kan man dock spåra sociala förutsättningar för en sammankomst. Det fanns hos den nya generationen tonsättare bl.a. en beundran för gammal musik. I november 1943 debuterar Lilla Kammarorkestern – en orkester som framför både gammal och ny musik. I denna ensemble, skriver Bengtsson i en artikel från 1948, ”befann sig flera medlemmar av den så kallade ’måndagsgruppen’”.²³⁸ Måndagsgruppen bildas således utifrån en samverkan mellan historiska och sociala faktorer, samt utifrån ett gemensamt intresse för en teoretisk diskussion. Gruppen gör ett uppehåll någon gång under hösten 1946, då flera av medlemmarna åker iväg på studieresor – till Frankrike, Schweiz och Italien. Den första februari 1947 åker Bengtsson och Wallin till Schola Cantorum i Basel, och under hösten samma år åker även Bäck dit.²³⁹ I ett samtal med tonsättaren Lennart Hedwall 1989 berättar Bäck att de åkte dit först och främst för att studera den gamla musiken, som de i början av 40-talet fångats av genom bl.a. studier för Mogens Wöldike. Men de fann även att ”den nya musiken hade ett centrum i Basel”.²⁴⁰ Lidholm blir dessutom stadskapellmästare i Örebro från och med hösten 1947 fram till 1956, då han blir kammarmusikchef vid Sveriges Radio.²⁴¹ Bengtsson skriver vidare att Fylkingen under hösten 1946, då föreningen hade Erland von Koch som ordförande, ”nyrekyterades [...] med flera medlemmar ur tonsättargruppen och kammarensemblerna.”²⁴² Under hösten 1947 återupptas Måndagsgruppens möten, men dess funktion tycks vara något annorlunda. Bengtsson skriver att man under hösten 1947 åter var samlade, men inte ”som en uniformerad studiegrupp utan som en samling

²³⁶ Wallin & Tobeck, 1977, 676. I artikeln om Sven-Erik Bäck, i samma lexikon, framgår det dock att Bäck tillhörde det ”informella konstnärskollektivet” Måndagsgruppen. Se Per-Anders Hellquist, ”Bäck, Sven-Erik”, i *Sohlmans musiklexikon*, Sohlmans Förlag AB, Stockholm, band 1, 1975, 677.

²³⁷ Tobeck, del I, 2002, 142.

²³⁸ Bengtsson, 1948, 28.

²³⁹ Ina Lohr, ”Tankar om en svensk generation och dess musik”, i *Nutida Musik*, nr. 3–4, årg. 10, 1966/67, 26–30. Under hösten 1947 beger sig även Eric Ericson, Lars Frydén och Gunnar Hallhagen till Basel.

²⁴⁰ ”Schola Cantorum i minnets spegel. Sven-Erik Bäck berättar för Lennart Hedwall”, i *Musikrevy*, nr. 2, årg. 44, 1989, 48.

²⁴¹ Wallner, 1971, 5.

²⁴² Bengtsson, 1948, 28.

unga konstnärer med mycket olikartade temperament och målsättningar.”²⁴³ Det framgår även att gruppen är upplöst år 1948. I samband med en beskrivning av tonsättaren och idéhistorikern Göte Carlid skriver Bengtsson att med ”före detta ’Måndagsgruppen’ har [han] nästan ingenting gemensamt”.²⁴⁴ Men Måndagsgruppens period tycks ändå inte vara slut där. Wallner menar exempelvis att för att kunna expandera var man tvungen att ”få kontakt med de redan existerande konsertinstitutionerna, deras erfarenheter och även resurser.” Han skriver följande: ”Det första steget blev övertagandet av kammarmusikföreningen *Fylkingen* som från och med höstsäsongen 1950 trädde i personalunion med den svenska ISCM-sektionen.”²⁴⁵ Det bör påminnas att 1950 är det år då Blomdahl tar över ordförandeskapet i Fylkingen efter Bengtsson. Så småningom blir även Radions konsertserie Nutida Musik, som bildas 1954, ytterligare ett forum för Måndagsgruppens medlemmar. Våren 1955 avslutar, enligt Wallner, den period ”då Måndagsgruppen hade hand om Fylkingen.”²⁴⁶ Detta sammantaget implicerar att gruppen efter sin upplösning fortsatte att existera, fast inom andra ramar. Hur medlemmarna i den f.d. Måndagsgruppen flyttar fram sina positioner i musiklivet under 50-talet återkommer jag till i kapitel 7.

Det råder vidare i efterhand till viss del delade meningar inom gruppen om dess betydelse och vad man gjorde. Allgén, exempelvis, berättar i en artikel från 1993 om sin upplevelse av mötena:

Måndagsgruppen har ju sedan överreklamerats kolossalt. Det är ju helt fel. Vi träffades bara och drack kaffe och diskuterade Hindemith. Det är först efteråt som några musikkribenter blåst upp det hela och gjort musikhistoria av det bara för att göra sig själva märkvärdiga!²⁴⁷

En möjlig förklaring till Allgéns upplevelse är att det tycks finnas en klyfta mellan honom och de övriga i Måndagsgruppen – med undantag från Johanson som han kände förtroende för.²⁴⁸ Som vi kommer att se i nästa kapitel framträder gruppen för första gången offentligt i november 1945 i samband med en debatt kring Konsertföreningens programpolitik under beteckningen Sju unga (alltså inte Måndagsgruppen).²⁴⁹ I detta gruppframträdande ingår inte Allgén,

²⁴³ Bengtsson, 1948, 28.

²⁴⁴ Bengtsson, 1948, 41.

²⁴⁵ Wallner, 1968, 183.

²⁴⁶ Höglund, 2005, 46.

²⁴⁷ Mats Persson, ”Mellan extas och askes – ett porträtt av Claude Loyola Allgén”, i *Tonsättare om tonsättare*, Sten Hanson & Thomas Jennefelt (red.), Edition Reimers, Stockholm, 1993, 103–104.

²⁴⁸ Bergfors, 1994, 29.

²⁴⁹ Tidpunkten för när beteckningen Måndagsgruppen användes första gången är inte klarlagd. I Bo Wallners klippbok framgår det dock i en rubrik till en recension av ett gästspel i Oslo i mitten av januari 1946 publicerad i den norska tidningen *Verdens gang* att Måndagsgruppen var känd även utanför Sveriges gränser. Rubriken lyder ”MÅNDAGS-DÅRERNE – de nye fanebærerne i

som i stället gör ett eget inlägg i debatten. Däremot ingår violinisten och en av initiativtagarna till Lilla Kammarorkestern Claude G netay i gruppframtr dan- det. Johanson kan i viss mån, precis som Allgén, betraktas som en ”outsider” i M ndagsgruppssammanhang; enligt Bergfors kom han med ”på köpet” som m ndagsgrupp re i samband med debatten 1945. Så småningom flyttar han till Göteborg (1952), vilket innebär att han hamnar i periferin i svenskt musik- liv. Han medverkar t.ex. i Fylkingens konsertverksamhet endast vid tre tillfällen mellan 1953 och 1959.²⁵⁰ Oaktat Allgéns upplevelse att man ”bara drack k ff ” i gruppen, visar andra beskrivningar av gruppens verksamhet på andra mer djupgående funktioner. Blomdahl, Bäck och Lidholm vittnar om en annan upplevelse. I en artikel från 1953 ställer Alf Thoor följande fråga till dessa tre tonsättare: ”Tycker Ni att Ni var medlem i en ’tons ttargrupp’ f r åtta år sedan?” Det råder inga tvexsamheter f r någon av dem om dels att de var en del av en grupp, dels vad gruppen hade för funktion: ”Det var en intressegemensk- ap, en praktiskt betonad sammanhållning”, svarar Blomdahl; Bäck formulerar sig på följande sätt: ”’Måndagsgruppen’ var ju en diskussionsgrupp och en förutsättning för vår följande utveckling. Vi hade en mängd gemensamma in- tressen”.²⁵¹ Lidholm framhåller den personliga och konstnärliga kontakten i gruppen, som han anser var det centrala för dess konstitution. I ett extranum- mer av tidningen *Konsertnytt* från 1986 formulerar han sig på följande sätt om hur han uppfattade vilken funktion Måndagsgruppen hade: ”– Vi satt på golvet hos Karl-Birger på Drottninggatan 106 och tänkte oss i all enkelhet att ta över samtliga institutioner”.²⁵²

Man kan fråga sig om avsikten verkligen var att överta hela musiklivet och varför: Var det maktbegär, var det en vilja att göra gott? Sannolikt upplevde de ett institutionellt motstånd i form av underrepresentation av den modernistiska musiken på repertoaren inom de befintliga institutionerna. Bäck konstaterar att sammanhållningen i gruppen till viss del grundade sig i det ”motstånd i mu- siklivet” som utmanade dem.²⁵³ Avsikten kan vidare ha varit att skapa en debatt om detta upplevda motstånd. Lidholm fortsätter:

svensk tonekunst”. Wallner, 1971, 19. Det tidigaste belägget som jag funnit f r användningen i svenska sammanhang är i Ingmar Bengtssons artikel ”Den unga svenska musiken”, i *Prisma*, nr. 6, årg. 1, 1948, dvs. i samband med att han skriver att gruppen upphört att existera. Rimligtvis borde folk ha nämnt och diskuterat Måndagsgruppen vid ett flertal tillfällen tidigare.

²⁵⁰ *Fylkingen 1933–1959*, Gunnar Larsson (red.), 1959, 72, 79 och 85.

²⁵¹ Alf Thoor, ”Måndagsgruppen åtta  r efterröt”, i *Röster i Radio*, nr. 8, årg. 20, 22–28 januari, 1953, 8.

²⁵² Oscar Hedlund, ”Mera Björholmen-anda”, i *Konsertnytt*, extranummer, oktober,  rg. 22, 1986, 25.

²⁵³ ”Tre samtal om Måndagsgruppen. Ingmar Bengtsson, Sven-Erik Bäck, Jan Lennart Höglund och Bo Wallner”, 1999, 151.

”40-talisen”: teamwork och kontakt

Där blev dom jättearga på oss, men det piggade bara upp våra diskussioner. Egentligen är det enastående hur denna skock av starka viljor, olika inriktningar och hetsiga temperament kunde samarbeta – ja just samarbeta! Det hade en enkel orsak: vi var vänner. Vänskap är inget dåligt murbruk då katedraler skall resas.²⁵⁴

Även Wallner menar att man inom gruppen debatterade det svenska musiklivet, eftersom man ansåg att detta hade hamnat i en återvändsgränd genom kriget. Av detta följer att man inom gruppen så småningom gick aktivt tillväga genom kritik och debatt: ”Snart började känslorna svalla, inte bara hos de unga utan också i de tidigare generationerna.”²⁵⁵ Hur denna kritik och debatt tog sig i uttryck återkommer jag till i nästa kapitel. I Wallners klippbok finns det ett utdrag från ett brev daterat den 14 juli 1945, som Blomdahl skickat till den danske tonsättaren Leif Kayser.²⁵⁶ Av brevet framgår att även norrmannen Gunnar Sönstevold medverkade i gruppen, samt ”några unga musikhistoriker och -skribenter”, som skulle fungera som språkrör för tonsättarnas idéer.²⁵⁷ Vilka dessa musikhistoriker och -skribenter är framgår inte av brevet, men Wallner menar att en ”av dem är lätt att identifiera”, nämligen Bengtsson.²⁵⁸ Mot bakgrund av vad som framgår ovan är det anmärkningsvärt att läsa vad Bergfors skriver om Måndagsgruppen. Han menar att historieskrivningen om gruppen på flera punkter förvanskat verkligheten:

Det *var* komposition som studerades och debatterades, inte musicerande, inte interpretation och definitivt inte musikhistoria. Ofta står felaktigt att läsa, att i Måndagsgruppen fanns också vid namn nämnda musiker, radiomän, musikskribenter och musikvetenskapare.²⁵⁹

Bergfors resonemang är intresseväckande då den strider mot hur man vanligtvis beskriver Måndagsgruppen (jfr. *Sohlmans musiklexikon* och *NE*). Dessutom nämner han inte vilka dessa ”musiker, radiomän, musikskribenter och musikvetenskapare” skulle vara som ”inte” var med i gruppen. Wallner skriver följande om gruppens sammansättning: ”Måndagsgruppen [bestod] inte enbart av tonsättare; där fanns också både forskare och pedagoger, vilket betydde att den verbala aktiviteten var mycket livlig.”²⁶⁰ Bergfors anger tyvärr inga källor för sitt resonemang, vilket naturligtvis försvårar den källkritiska granskningen. Det framgår inte heller av Bergfors resonemang huruvida detta är Johansons upplevelse av gruppen. Wallner talar vidare om en andra generation av Måndags-

²⁵⁴ Hedlund, 1986/87, 25.

²⁵⁵ Wallner, 1990/1991, 8.

²⁵⁶ Kayser hade studerat för Hilding Rosenberg i början av 40-talet. Se Wallner, 1971, 4.

²⁵⁷ Wallner, 1971, 5.

²⁵⁸ Wallner, 1971, 5.

²⁵⁹ Bergfors, 1994, 41.

²⁶⁰ Höglund, 2005, 101.

gruppen, i vilken Blomdahl fortfarande fungerade som ledare: ”Till dessa nya hörde Göte Carlid, den mycket unge norske pianisten och Booneleven Kjell Bäckelund, musikhistorikerna Nils L. Wallin och Bo Wallner.”²⁶¹ Wallner, vilken precis som Bengtsson och Wallin otvetydigt kan betraktas som musikvetenskapare, säger följande om sin medverkan:

Låt mig först säga att jag inte var med från början i Måndagsgruppen, jag är för ung för det, jag kom inte in förrän gruppen egentligen var under upplösning och hade kanaliserat sina intressen och aktiviteter in mot Fylkingen och ISCM.²⁶²

Som framgår ovan nämner Bengtsson tonsättaren Göte Carlid i samband med Måndagsgruppen och att han inte hade mycket gemensamt med denna. Och mot bakgrund av vad som framkommer i *Sohlmans musiklexikon*, där Carlid, men även musikkforskaren och radiomannen Magnus Enhörning, står omnämnd som medlem i den andra generationen, bör denna relation preciseras och nyanseras. Var Carlid med eller inte? Vilken relation hade han? Enlig min uppfattning hade han mycket att göra med gruppen som fenomen. I artikeln ”Tre samtal om Måndagsgruppen” konstaterar Bengtsson, precis som han gör ovan, att Carlid aldrig tillhörde gruppen.²⁶³ Han deltog förvisso ofta i mötena, men det var mest, som Olof Höjer uttrycker det ”i egenskap av kritisk och oppositionellt inställd gäst” – han ogillade bl.a. de andras estetiska värderingar.²⁶⁴ Carlids estetiska program skiljer sig markant åt från andra samtida tonsättares. Det konstruktiva och hantverksmässiga draget, som man kan finna hos Blomdahl, Bäck och Lidholm, tar han avstånd ifrån, och han talar istället om det intuitiva och om den ”inre monologen” i musiken.²⁶⁵ Därmed kan han betraktas som en motpol mot dem inom gruppen; men han hyste fördenksull inte något förakt för hantverket, menar Bäck.²⁶⁶ Däremot tvingade han dem inom gruppen till ett ”uppbrott” genom att ställa frågor och föra in en ny radikalism i gruppen.²⁶⁷ Inte minst radikaliserade han, som vi tidigare sett, Fylkingen genom Kammarmusikföreningen, som efter sin upplösning 1950 gick upp i Fylkingen (se kapitel 4). Bergfors kommenterar också Carlids relation till Måndagsgruppen; han menar att Carlid genom sina avvikande åsikter till och med bi-

²⁶¹ Wallner, 1971, 5.

²⁶² Höglund, 2005, 101. Exakt vad Wallner menar med ”under upplösning” framgår inte. Tidsmässigt rör det sig förmodligen omkring 1947/48. Det bör dock påpekas att det är först omkring 1950 som Fylkingen tar över ISCM:s verksamhet.

²⁶³ Höglund, 1999, 161.

²⁶⁴ Olof Höjer, ”Cöte Carlid. En tonsättare vid 40-talets slut”, i *Nutida Musik*, häfte 8, årg. 8, 1964/65, 214.

²⁶⁵ Höjer, 1964/65, 214.

²⁶⁶ Höglund, 1999, 161.

²⁶⁷ Höglund, 1999, 161.

drog till att upplösa gruppen.²⁶⁸ Bäck talar istället om uppbrott. Detta må vara en härfin tolkningsskillnad, men jag tolkar det senare mer som ett försök till en förnyelse hos dem inom gruppen snarare än en splittring, vilket Bergfors beskrivning kan ge intryck av. Enhörning tillhör även han den andra generationen Måndagsgruppen. Kopplingen till gruppen finns redan 1943 i samband med Lilla Kammarorkestern, i vilken han spelade violin, och som musikredaktör vid tidskriften *Röster i Radio* (1947), sedan redaktionssekreterare (1949) och så småningom som producent för radioprogrammen *Musikkrönikan* och *Nattövning. Litterärt och musikaliskt tills ni sovnar*, framstår Enhörning som en viktig länk mellan Måndagsgruppen och musiklivet (mer om detta i kapitel 7).²⁶⁹

Ett par andra aktörer bör nämnas i samband med Måndagsgruppen. Tonsättaren Hans Holewa, som vid mitten av 40-talet kom i kontakt med kretsen kring Carlid i Uppsala, där han fick några av sina verk framförda i Värmlands nations musikcirkel, bjöds in som gäst till Måndagsgruppen. Bäck vill mena att det var Carlids provokationer som gjorde att Holewa bjöds in för att tala om tolvtonsteknik.²⁷⁰ Såväl Holewa som Carlid kom att medverka i den tribunal om tolvtonsmusik som Fylkingen anordnade 1951 (mer om detta i kapitel 7). En annan person som också bör nämnas är Eric Ericson. Han var en dem som tillsammans med Bäck (som han hade haft kontakt med tidigare) åkte till Basel under hösten 1947. Han menar själv att han inte var medlem i Måndagsgruppen, men att han stod den mycket nära, och att han ständigt hade kontakt på det ”vokala planet” med Bäck och Lidholm – inte minst genom den år 1945 bildade Kammarkören och så småningom Radiokören under 50-talet. Så här beskriver han i ett samtal med Jan Lennart Höglund sin relation till de tonsättare som ingick i Måndagsgruppen:

När det gäller frågor om lojaliteter kan jag naturligtvis inte förneka att jag stod under oerhört starkt inflytande från gruppen Bäck-Lidholm-Blomdahl-Sven-Eric Johanson. Det gjorde att jag även som kormästare kom att prioritera deras musik – ibland var det en order från ledningen för musikavdelningen, ibland en ”trospåga”.²⁷¹

Han konstaterar vidare att det fanns en del tonsättare som ”fick stå tillbaka” och att han därmed kände en viss press på sig.²⁷² Citatet visar inte minst på att det rådde en viss maktkamp mellan olika aktörer.

²⁶⁸ Bergfors, 1994, 44.

²⁶⁹ Anna Kyhlberg, ”Enhörning, Magnus”, i *Sohlmans musiklexikon*, Sohlmans Förlag AB, Stockholm, band 2, 1975, 460.

²⁷⁰ Höglund, 1999, 162. Se även Rolf Haglund, ”Holewa, Hans”, i *Sohlmans musiklexikon*, Sohlmans Förlag AB, Stockholm, band 3, 1976, 461.

²⁷¹ Höglund, 2003, 61–62.

²⁷² Höglund, 2003, 62.

Precis som de litterära fyrtioalisterna och konkretisterna blidas det således hos den nya generationen svenska tonsättare en sammanslutning. De historiska och sociala förutsättningarna är likartade. Inte minst är de strukturella likheterna mellan Måndagsgruppen och bildkonstnärernas gruppering (konkretisterna) påfallande. Hos konstnärerna samlades man för att studera och diskutera sina verk, formprinciper och konsthistoria. I Måndagsgruppen diskuterades det också formprinciper och man visade sina verk för varandra. Hos konstnärerna fanns Kandinsky som en slags förebild, och hos Måndagsgruppen hade Hindemiths lära en framträdande roll. Lägg därtill att det fanns en ledare inom varje grupp – Rodhe respektive Blomdahl. Vad gäller specifikt för Måndagsgruppen bör följande poängteras innan vi vänder oss till hur Blomdahl och Bäck såg på sin skapande verksamhet i slutet av 40-talet. Gruppen bildas hösten 1944 och är upplöst 1948. Däremellan upplöses gruppen tillfälligt, men återkommer med nya medlemmar. Därmed inte sagt att gruppen försvinner från musiklivet – det är snarare tvärtom. Genomgången ovan visar exempelvis tydligt hur gruppen sökte kontakt med andra institutioner: Lilla Kammarorkestern, Kammarkören, Fylkingen, Kammarmusikföreningen, ISCM, Sveriges Radio och Nutida Musik. Några av dessa institutioner skall jag återkomma till i kapitel 7.

Måndagsgruppen hade således två funktioner. Först och främst en inre funktion, som handlar om allt från vänskap till diskussioner om ny musik. Men även en yttre funktion, som syftar till att kritisera, debattera det rådande musiklivet och nå ut med den nya musiken genom andra institutioner. Fram till åtminstone mitten av 50-talet är det därmed rimligt att konstatera att Måndagsgruppen spelar en viktig roll för inriktningen av svenskt konstmusikliv.

Sanningsbehovets adekvata uttryck

Hur Blomdahl och Bäck ser på sin skapande verksamhet i slutet av 40-talet framgår av artikeln ”Två tonkonstnärer – en kollektivartikel”, publicerad i *Prisma*s första nummer. I artikeln besvarar Blomdahl och Bäck ett antal frågor om förhållningssätt till och perspektiv på musik och musikskapande.²⁷³

Vad som inte sällan har tagits fasta på i kollektivartikeln är Blomdahls uttalande att ”det primära för [mig] är sanningsbehovet”, samt Bäckes ”[j]ag tror att allt konstnärligt skapande djupaste sett är uttryck för ett kontaktbehov”.²⁷⁴ Dessa ståndpunkter har alltsedan de formulerats befasts i artiklar, lexika och böcker. I *Sohlmans musiklexikon* står exempelvis följande att läsa om Bäck: ”En estetisk programförklaring av bestående giltighet publicerar han [...] vid denna tid-

²⁷³ ”Två tonkonstnärer – en kollektivartikel”, i *Prisma*, nr. 1, årg. 1, 1948, 94–98. Frågorna till kollektivartikeln diskuterades fram mellan Blomdahl, Bäck, redaktionssekreteraren, skulptören Egon Møller-Nielsen och Bo Wallner. Wallner, 1971, 76.

²⁷⁴ ”Två tonkonstnärer – en kollektivartikel”, 1948, 94.

punkt i tidskriften *Prisma* (nr 1/1948).²⁷⁵ Efter detta konstaterande följer ett citat ur kollektivartikeln, med följande tolkning: ”[...] detta tydligt uttryckta behov av *kommunikation*”.²⁷⁶ Hedwall skriver i sin musikhandbok att ”[t]ill skillnad från Blomdahl framhöll Bäck medmänniskan i publiken som självklart mål [...]”.²⁷⁷ Och i Kjellbergs och Lings *Klingande Sverige* står följande att läsa:

Förhållandet mellan tonsättare och publik är en musikestetisk och musiksociologisk fråga som går tillbaka till romantiken och som varit aktuell i Sverige åtminstone alltsedan Franz Berwalds dagar! Nu fanns även rätt tidigt inom Måndagsgruppen olika uppfattningar, t.ex. om värdet av det konstnärliga ”sanningsbehovet”, som betonades av Karl-Birger Blomdahl, eller kontaktbehovet, vars företrädare var Sven-Erik Bäck med sitt kristna och sociala engagemang.²⁷⁸

Därefter följer två utdrag ur kollektivartikeln som syftar till att belysa ”deras *olika* ställningstaganden”.²⁷⁹ Citaten ovan, tagna ur de musikhistoriska handböckerna och ur *Sohlmans*, ser jag som anmärkningsvärda på två sätt: dels vad gäller betonandet av skillnaden mellan Blomdahls och Bäckes ställningstaganden, som i grund och botten är överdriven, och dels vad gäller det sätt på vilket framställningarna görs. Jag skulle t.o.m. vilja säga att denna kontrast mellan två medlemmar ur f.d. Måndagsgruppen i viss mån är en historisk konstruktion; skillnaden mellan Blomdahl och Bäck är inte så stor som musikhistorieböckerna vill hävda. Om utgångspunkten är sanning *eller* kontakt, svarar såväl Blomdahl som Bäck att sanning är det primära, är den första förutsättningen. Strax efter den ovan citerade formuleringen av Bäck poängterar han att han förvisso upplever en spänning mellan kontakt- och sanningsbehov, men att ”sanningsbehovet är ändå den första förutsättningen för [...] mina försök att uttrycka mig”.²⁸⁰ I *Sohlmans musiklexikon* har artikelförfattaren ”klippt” bort just denna del ur Bäckes resonemang som jag ser som central i hans position. Därmed får vi inte ta del av hans syn på sanningsbehovet. I *Klingande Sverige* har Kjellberg och Ling tagit med även denna del av citatet, vilket gör det än mer anmärkningsvärt att de har velat betona tonsättarnas *olika* ställningstaganden – en skillnad som alltså inte är särskilt stor i detta avseende.

Det finns dock undantag från denna så vanliga tolkning av kollektivartikeln. I *Musiken i Sverige* betonas att man inte sällan blundar för det påstående som Bäck gör i citatet ovan, och Wallner avslutar med följande kommentar: ”Med andra ord: tonsättarna stod varandra egentligen mycket nära.”²⁸¹ Tobeck gör

²⁷⁵ Hellquist, 1975, 678.

²⁷⁶ Hellquist, 1975, 678. Min kursivering.

²⁷⁷ Hedwall, 1996, 142.

²⁷⁸ Kjellberg & Ling, 1991, 155.

²⁷⁹ Kjellberg & Ling, 1991, 155. Min kursivering.

²⁸⁰ ”Två tonkonstnärer – en kollektivartikel”, 1948, 94.

²⁸¹ *Musiken i Sverige*. nr. 74: IV, 1994, 407.

samma tolkning och menar att Blomdahls och Bäckes förhållningssätt inte är ”så diametralt skilda, som många velat göra gällande”.²⁸² I artikeln ”Tre samtal om Måndagsgruppen” kommenterar Bäck den så vanligt förekommande tolkningen med att säga att den motsats mellan honom själv och Blomdahl som inte sällan framhävs är skenbar.²⁸³

Det intressanta med kollektivartikeln menar jag är inte enbart huruvida författarna skiljer sig åt eller inte i fråga om synen på sanning kontra kontakt i sin konstnärliga verksamhet – då svaret är relativt entydigt och likartat. Det intressanta är snarare *hur* de formulerar sina tankar kring begreppen sanning och kontakt. Jan Lennart Höglund har formulerat en kommentar med anledning av kollektivartikeln. Han vill mena att Blomdahl är mer intresserad av formen medan Bäck är mer intresserad av innehållet och uttrycket.²⁸⁴ Min tolkning är dock att båda menar att det till begreppen sanning och kontakt hör att den skapande verksamheten inte får ge avkall på musikens form i syfte att skapa kontakt; Blomdahl skriver uttryckligen att han ”inte kan tänka [sig] att av kontaktbehovet förledas till att välja en enklare form [...] än det uttryck som sanningsbehovet finner vara adekvat ifråga.”²⁸⁵ Likaså finner Bäck det ”mindre svårt att tillfredsställa sanningsbehovet i de exklusiva formerna”.²⁸⁶ Blomdahl och Bäck har därmed liknande idéer kring sin konstnärliga verksamhet: sanningen är det primära; formen är viktig, men inte i syfte att skapa kontakt utan för att finna det adekvata uttrycket.

40-talsveckan i Lund

Blomdahl skriver, som tidigare noterats, i Fylkingens jubileumsbok från 1959, att det var i Måndagsgruppen som intresset för de olika konstarterna först väcktes. Med begrepp som teamwork och kontakt beskriver han hur vänskapsband och samarbete mellan olika konstarter utvecklas.²⁸⁷ Tidskriften *Prisma* var ett viktigt gemensamt forum där de olika konstnärerna kunde presentera idéer och tankar kring konst.

Samma år som kollektivartikeln publiceras äger den s.k. 40-talsveckan rum i Lund (18 till 22 oktober 1948). Den fråga som står i fokus under veckan är vad 40-talism som begrepp står för. En speciell 40-talskommitté hade lyckats samla ett antal personer som utan tvekan kan sägas representera de olika konstarternas områden. Veckan inleds med teknolog Lennart Holm som föreläser på

²⁸² Tobeck, 2002, del I, 449.

²⁸³ ”Tre samtal om Måndagsgruppen. Ingmar Bengtsson, Sven-Erik Bäck, Jan Lennart Höglund och Bo Wallner”, 1999, 165.

²⁸⁴ Höglund, 1999, 64.

²⁸⁵ ”Två tonkonstnärer – en kollektivartikel”, 1948, 94.

²⁸⁶ ”Två tonkonstnärer – en kollektivartikel”, 1948, 94.

²⁸⁷ Blomdahl, 1959, 24.

temat ”Kristall och cell i 40-talets arkitektur”. Därefter följer bildkonstnären och konkretisten Pierre Olofsson på temat ”Abstrakt och konkret konst”, och lyrikern Ragnar Bengtsson om ”Idéströmningar i nyare svensk lyrik”. Veckan avslutas med en studentafton där Ragnar Bengtsson, Pierre Olofsson och Karl-Birger Blomdahl har ett rundabordssamtal, och där diskussionen syftar till att finna likheter och skillnader mellan de olika konstarterna.²⁸⁸ Radiotjänst spelar in studentaftondiskussionen som sedan sänds i programmet *Nattövning. Litterärt och musikaliskt tills ni somnar*. Jag skall i det som följer presentera huvuddragen från 40-talsveckan – främst från studentaftonkvällen, men även från de respektive föredragshållarna. En viss tonvikt på bildkonsten föreligger, då denna har en specifik betydelse för konstmusikens idéer.

Ragnar Bengtsson börjar med att utropa att 40-talism som begrepp bör avskaffas.²⁸⁹ Därefter tar han upp de missförhållanden han anser råder inom litteraturkritiken – kritikernas och publikens oberättigade beskyllningar mot litteraturen grundar sig på deras oförmåga att förstå. Den litterära 40-talisen har aldrig varit en grupprörelse med manifest. Det går inte att tränga in alla i en och samma formel. Det gemensamma hos 40-talisterna är ”tidskritiken, vantrivseln med världssituationen och försöken att tränga in i det djupa mänskliga. Vi vill framför allt ställa problem under debatt”.²⁹⁰ Signaturen E. W.-H. skriver följande:

Begreppet 40-talism sådant det ter sig i den allmänna uppfattningen har inget berättigande, menade talaren och belyste med några gängse vanföreställningar om 40-talismens väsen. Detta missförstånd måste bero på att man avreagerar sin osäkerhet inför det man inte förstår. Av självhävdelsdrift bekämpar man det nya med avståndstagande och hån.²⁹¹

Lyriken vill dessutom, till skillnad från de övriga konstarterna, förkunna och utöva kritik, och den är subjektivistisk.²⁹² Allan Fagerström säger sig dock hysa stor aktning och respekt för och beroende av musiken som stilbildande medel.²⁹³

Den 19 oktober föreläser Pierre Olofsson i Lunds universitets aula på temat abstrakt och konkret konst. Han börjar med att hävda att det ”primära i allt ska-

²⁸⁸ Bernt Bernholm, ”Inga hårda bandage men grå teori vid 40-talsmarsch”, i *Expressen*, 481022. Även skådespelaren och regissören Bengt Ekeröth och författaren Erik Lindegren var inbjudna till ”40-talsveckan”, men kunde inte närvara.

²⁸⁹ ”40-talisen’ avskaffades i går vid en studentafton i Lund”, i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 481022. (sign. Wbg)

²⁹⁰ ”40-talistisk kamplust hämmades av mikrofon”, i *Dagens Nyheter*, 481022. (osign.)

²⁹¹ ”Avskaffa 40-talisen”, i *Stockholms-Tidningen*, 481023. (sign. E. W.-H.)

²⁹² ”40-talisen’ avskaffades i går vid en studentafton i Lund”, 481022. (sign. Wbg)

²⁹³ Allan Fagerström, ”Modernistisk storstädning”, i *Aftonbladet*, 481022.

pande är känslan och viljan att uttrycka”.²⁹⁴ Först därefter träder intellektet in, dvs. ”när konstnären vill kämpa sig ut ur vanebildningen.”²⁹⁵ Föredraget handlar dock mest om det konstnärliga credo som Olle Bonniér formulerat och som publicerades i tidskriften *Prisma* 1948. Här sätts begreppet konkretion i kontrast till abstraktion:

I abstraktionen utgår man från omvärldens ting och för dem till tankevärldens mer begreppsmässiga område. Man närmar sig geometrin och genom den så småningom en syntes av de rumsliga analyserna. Så småningom uppenbarar sig helt naturligt möjligheten att frikoppla de måleriska elementen från varje naturföreställande uppgift. Trots detta har bildkonsten av denna typ en utpräglat (abstrakt) karaktär [sic], därigenom att olika formelement här kontrasterar mot varandra och frigör sig mot en bakgrund, vilken genast ger en naturalistisk idé om ”himmel” etc.²⁹⁶

Konkretion är det motsatta till abstraktion, dvs. här går man från den abstrakta tanken till förverkligande: ”En väsentlig förenkling av formelementen blir nödvändig för att man av så likartade och kontrollerbara element som möjligt skall kunna gestalta rytmiskt.” Bildkonsten saknar alltså naturavbildning; den saknar därtill litterärt innehåll och blir därmed mer jämfällbar med ”musiken i kompositionell frihet”.²⁹⁷

Under studentaftondiskussionen utvecklar Olofsson den moderna konstens grundidé. Denna har frigjort sig från det tidsbestämda, och inriktat sig på det tidlösa och eviga, vilket erbjuder ur ”perspektivsynpunkt” intressanta variationsmöjligheter.²⁹⁸ Vidare ansluter Olofsson sig till Bengtssons anförande när han hävdar att ”målarna liknade tonsättarna i sin strävan att nå resultatet utan andra krafter än de som är inneslutna i den egna konstarten.”²⁹⁹ De konstnärliga värdena uppnås ”genom att varje konststart försöker förmedla sig själv med egna stilmedel utan sidoblickar till andras domäner.”³⁰⁰ För bildkonsten och musiken är dessutom intellektet och objektiviteten centrala begrepp.

Blomdahl tycks ha varit huvudpersonen under studentaftonkvällen. Förutom att studenterna fick sig en lektion i kontrapunkt, synes det vara uppenbart att såväl diskussionsinläggen som föredragen tidigare under 40-talsveckan från de övriga medverkande till viss del utgått från musiken. Centralt i Blomdahls resonemang är att tonsättaren måste arbeta utifrån sina egna fundament.³⁰¹ Han

²⁹⁴ ”Picasso och plåtslagare på fall. 40-talisen och konsten debatterad”, i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 481020. (sign. Pimp.)

²⁹⁵ ”Picasso och plåtslagare på fall. 40-talisen och konsten debatterad, 481020.

²⁹⁶ ”Picasso och plåtslagare på fall. 40-talisen och konsten debatterad, 481020.

²⁹⁷ ”Picasso och plåtslagare på fall. 40-talisen och konsten debatterad, 481020.

²⁹⁸ Fagerström, 481022.

²⁹⁹ Fagerström, 481022.

³⁰⁰ Fagerström, 481022.

³⁰¹ ”40-talisen” avskaffades i går vid studentafton i Lund”, 481022.

talat om en musikens antisubjektivism, i vilken han eftersträvar en ”musik som är musik”. På frågan huruvida konsten har ett socialt ansvar, svarade Blomdahl så här:

jag kan inte förkunna konkret, [...], varken säga ja eller nej med min musik, men däremot kan jag söka så stor uttryckskraft som möjligt med mina rent musikaliska medel.³⁰²

I samband med 40-talisen ”avskaffande” i Lund anordnar Värmlands nations musikcirkel i Uppsala i slutet av oktober 1948 en 2-dagarstillställning under rubriken ”40-talets röst”.³⁰³ Här samlas diktare som Erik Lindegren, Stig Carlsson, Marie Wine och Peter Weiss, grafiker som Lennart Rodhe och Pierre Olofsson, skulptören Arne Jones, tonsättare som Hambraeus, Carlid, Bäck och Blomdahl, samt koreografen Birgit Åkesson.³⁰⁴ Det huvudsakliga syftet med tillställningen är att sammanföra modern konst, musik och litteratur i en miljö där de kan presentera sin moderna konstriktning tillsammans.³⁰⁵ Därigenom tror de att värdefulla kontakter kan knytas.³⁰⁶ En av initiativtagarna till Värmlands nations musikcirkel, Paul M. Deutsch, sedermera Paul Patera, menar att arrangemanget även syftar till att ”sanera nöjeslivet”: ”Vi menar att det bör vara högkultur även över nöjena, som inte alls skall vara ensidiga. Vi tror att det skall gå alldeles ypperligt att kombinera olika konstarter”.³⁰⁷ Man vill helt enkelt bryta med gamla sedvänjor och därmed lägga grunden till en ny epok.³⁰⁸ För musiken står Tjeckoslovakiska stråkkvartetten. Sannolikt spelade den av Carlid vid detta tillfälle relativt nystartade Kammarmusikföreningen en viss roll för tillställningen i Uppsala. Cirka två veckor tidigare hade Tjeckoslovakiska kvartetten framfört moderna kammarmusikverk av bl.a. Blomdahl, Johanson, Carlid och Bartók. Ett av föreningens syften var att bli ett forum för samtida musik och ett kontaktorgan mellan musiker, författare, konstnärer och övriga kulturellt och musikaliskt intresserade.³⁰⁹ Mot bakgrund av detta syfte var 2-dagarstillställningen i Uppsala en naturlig följd.

³⁰² ”40-talisen” avskaffades i går vid studentafton i Lund”, 481022.

³⁰³ Paul M. Deutsch, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 2, årg. 5, februari 1949, 55. För en kort historik av Värmlands nations musikcirkel se Paul Patera (samma person som Paul M. Deutsch), ”Värmlands nations musikcirkel”, i *Värmlands i Uppsala. En nationshistorik*, Birger Lindskog (red.), NWT:s Förlag, Karlstad, 1979, 332–335.

³⁰⁴ I *Aftonbladet* den 21 oktober 1948 står det att det är dans av Birgit Cullberg, vilket är en felaktig uppgift. Det var Birgit Åkesson som stod för dansen.

³⁰⁵ ”40-talets röster och -fötter i Uppsala”, i *Dagens Nyheter*, 481025. (osign.)

³⁰⁶ ”Nöjeslivet nyordnas i Uppsala”, i *Aftonbladet*, 481021. (osign.)

³⁰⁷ ”40-talets röst” ljuder i Uppsala”, i *Aftonbladet*, 481030. (osign.)

³⁰⁸ ”Nöjeslivet nyordnas i Uppsala”, 481021.

³⁰⁹ ”Ny musikförening”, 481018. (osign.)

Estetik och samhälle

I inledningen till detta kapitel beskrevs hur ett nytt samhälle präglad av socialdemokratiska värderingar var på väg. Mot bakgrund av de idéer som skymtar fram ovan, dels i samband med Blomdahls och Bäckes kollektivartikel, och dels i samband med 40-talsveckan i Lund, är det rimligt att fråga sig hur dessa idéer kan kopplas samman med framväxten av det svenska välfärdsbygget: Vad har intellektualism, objektivitet, antisubjektivism och socialt ansvar med det rådande samhällsklimatet att göra?

I förordet till boken *Svensk filosofi från Rydélius till Hedenius. Texter från tre århundraden*, skriver Staffan Carlshamre att ”[i]ngen filosofi kunde bättre gå ihop med socialdemokratins pragmatiska välfärdsbygge än värdenihilismen i Hägerströms och Uppsalafilosofins tappning”, samt att ”det finns ett viktigt samspel mellan filosofi och samhällsutvecklingen i den svenska 1900-talshistorien” och ”att man inte helt kan förstå den ena utan den andra.”³¹⁰ Hedenius blir genom sin kontakt med Erik Lindegren en del av tidskriften *Prismas* redaktion, där han även möter Blomdahl. Enligt idéhistorikern Svante Nordin känner sig Hedenius som en del av den modernistiska tätgruppen.³¹¹ Men vad betyder Uppsalafilosofin för de nya tendenserna i den modernistiska estetikens, inom såväl litteratur, bildkonst som musik? Sten Dahlstedt visar i artikeln ”Individens metafysik. Aspekter på 40-talets estetik”, hur relationen ser ut mellan Hägerströms och i förlängningen Hedenius värdenihilism och 40-talets unga.³¹² Grundtanken i Hägerströms filosofi är att han drar en skarp gräns mellan objektiv, rationell kunskap och subjektiva omdömen.³¹³ Författarna Erik Lindegren och Karl Vennberg hade studerat filosofi för Hägerström- och Phaléneleven Einar Tegen – dessa och andra kulturdebattörer (inte minst Tingsten) är alltså under 40-talet färgade av Uppsalafilosofiska tankegångar. Dahlstedt skriver följande om detta:

En ståndpunkt kring vilken de flesta av 40-talisternas uppfattningar konvergerade [...] var det slags ’intellektualism’ som Ingemar Hedenius enligt Bertrand Russells förebild pläderade för i *Om rätt och moral*.³¹⁴

Frågan är vilken relation konsten och konstskapandet har till Hedenius objektiva och värdenihilistiska intellektualism: vilken betydelse har den ovan beskrivna gränsen mellan det objektiva och det subjektiva för själva konsten? Dahlstedt

³¹⁰ *Svensk filosofi från Rydélius till Hedenius. Texter från tre århundraden*, Staffan Carlshamre (red.), Stiftelsen Bokförlaget Thales, Stockholm, 1999, 12.

³¹¹ Nordin, 2004, 282.

³¹² Dahlstedt, Sten, ”Individens metafysik. Aspekter på 40-talets estetik”, i *Häftet för kritiska studier*, nr. 3, årg. 21, 1988, 4–14.

³¹³ Dahlstedt, 1988, 6.

³¹⁴ Dahlstedt, 1988, 7.

menar att konstskapandet i sig förvisso är subjektivt, men att denna subjektivitet inte hindrar att konstskapandet grundar sig på objektiva förhållanden.³¹⁵ För den skapande konstnären finns det två slags relationer till den yttre verkligheten: dels hur vi allmänt förhåller oss till omvärlden, och dels hur vi yrkesmässigt förhåller oss till de ”företeelser som utgör material för den konstnärliga verksamheten.”³¹⁶ Enligt Dahlstedt blev objektiviteten i båda dessa relationer till den yttre verkligheten viktig för 40-talisterna. Hos dessa fanns bl.a. en moralisk-politisk dimension, dvs. ett samhällsmedvetande och ett samhällsengagemang. Detta engagemang i samhälls- och livsåskådningsfrågor var måhända mer påfallande hos författarna – vilket inte minst visade sig i debattinlägg och artiklar, och där utgångspunkten var en intellektualism av det slag Hedenius förespråkade. Men även bildkonstnärerna och musikerna var engagerade i samhällsfrågor, och då särskilt sådana som berörde estetik, kulturpolitik och utbildning. Även hos dessa finner vi alltså en intellektualistisk hållning, och då framför allt till det material som var grunden för den skapande verksamheten. Som exempel nämner Dahlstedt Blomdahl, Bäck och Lidholm och deras strävan efter att ”finna en ’objektiv’ teoretisk grundval för sin verksamhet” – det han åsyftar här är det musikaliska hantverkskunnandet.³¹⁷ Denna betoning av hantverkskunnande var också ett gemensamt drag hos 40-talskonstnärerna, liksom misstron mot inspirationens möjligheter och tilltron till det objektiva.

Samarbete över konstverken: Konkretistutställning på Galerie Blanche

Med anledning av konkretistutställningen på Galerie Blanche i Stockholm i april 1949 publicerar tidskriften *Utsikt* ett förord skrivet av Hans Eklund.³¹⁸ I detta beskriver Eklund vad som avses med begreppet konkret i förhållande till den abstrakta konsten; beskrivningen skiljer sig inte nämnvärt från Olofssons ovan. Men han talar även om en specifik betydelse som den konkreta konsten har fått:

Begreppet konkret har fått en preciserad betydelse. På exakt samma sätt har värdet realistisk getts en ny innebörd. Realismen gäller inte längre här som trohet mot naturförebilder. Verkligheten avser de rena bildvärdena. Ny realism och ny realitet siktar på ett mera omfattande och påtagligt uttryck.³¹⁹

Konstnären söker, precis som tonsättaren, med andra ord en renhet som är grundad i de egna stilmedlen.

³¹⁵ Dahlstedt, 1988, 7.

³¹⁶ Dahlstedt, 1988, 7.

³¹⁷ Dahlstedt, 1988, 9.

³¹⁸ Det är inte tonsättaren och eleven till Lars-Erik Larsson det är frågan om.

³¹⁹ Hans Eklund, ”Konkret”, i *Utsikt*, nr. 3, årg. 2, 1949, 29.

I samband med konkretistutställningen publicerar *Svenska Dagbladet* en kritikerdialog mellan musikkritikern Ingmar Bengtsson och konstkritikern Ulf Hård af Segerstad. Huvudfrågan för dialogen är om den nya radikala bildkonsten och musiken har beröringspunkter med varandra och i sådana fall vilka dessa är. Dialogen tar sin konkreta utgångspunkt i den Dedikationssvit i fyra satser som tonsättarna gjorde till de fyra utställningarna.³²⁰

Hård af Segerstad ser sig finna likheter mellan musik och bild. Bengtsson håller med, men frågar samtidigt hur mycket som beror på suggestionens makt: ”i vad mån [har] de musikaliska uttrycksmedlen [...] motsvarigheter i detta måleri?” Bengtsson menar att han ser paralleller i framför allt tidsdimensionen – denna tycks spela en minst lika stor roll i målningarna som i musiken. I målningarna ser han en slags polyfoni i linjespelet, och han får medhåll från Hård af Segerstad, som ser tidsdimensionen hos de yngsta radikala konstnärerna, som ett väsentligt uttrycksmedel. Som exempel på detta beskriver han Karl Axel Pehrsons *Fläta*, i vilken de vertikala och horisontala banden griper ”in i varandra med förskjutningar, som gör att man inte kan följa ett band utan att lockas in på ett annat – vilket resulterar i ett ständigt förskjutande av upplevelsen, som kan kallas polyfon.”³²¹ Här tycks dock likheterna mellan de två konstarterna gå isär – det finns en upplevelseskillnad ifråga om subjektivitet och objektivitet. I musiken upplever man ett energiflöde och en massverkan som är framkallad av ”klangkroppen i rörelse”, menar Bengtsson. Denna upplevs i musiken objektivt. Någon direkt motsvarighet finns inte i måleriet, där energiflödet och massverkan snarare upplevs subjektivt – ju längre betraktandet av konstverket fortgår, desto mer avslöjas ett komplicerat växelspel mellan bildelementen.

Dialogen rundas av med en diskussion kring betydelsen av samverkan mellan konstarterna. Båda två ser mycket positivt på samarbetet mellan konkretisterna och de radikala tonsättarna. Hård af Segerstad antyder t.o.m. att en ny epok är på väg, i vilken analys ersätts med syntes mellan samtliga konstarter och

... syntesen också sträcker sig därhän att de sköna konsterna på ett helt annat sätt än hittills sammansmälter med kulturlivet och över huvud taget med hela livssituationen i vår tid.³²²

Bengtsson instämmer och ser kontakten mellan tonsättarna, diktarna och målarna som ”det värdefullaste som hänt på senare år.”³²³

³²⁰ Ingmar Bengtsson & Ulf Hård af Segerstad, ”En kritikerdialog om ung musik och konst”, i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 490404.

³²¹ Bengtsson & Hård af Segerstad, 490404. Stavningen på Karl Axel Pehrson tycks skifta något. I *NE* stavas namnet såväl med som utan bindestreck (Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 15, 1994, 31. (osign.)).

³²² Bengtsson & Hård af Segerstad, 490404.

Den 24 december 1949 ger ett antal unga kritiker i *Svenska Dagbladet* sin syn på vad de anser som viktiga eller aktuella frågor inom sina respektive ämnen, och som de vill bära med sig in i 50-talet. Bengtsson är en av dessa. Han berör ett ämne som sju år senare skulle blossa upp till en stor debatt i de flesta stora dagstidningarna: ”På musikens område är det ett nytt perspektiv som tonsättarna för fram under starkt motstånd från vanebunden publik.”³²⁴ Bengtsson hävdar att den nya musiken beskylls för att vara intellektuell och konstruktiv, och att denna beskyllning beror på en utbredd felsyn som grundar sig på att den nya musiken kräver eller förutsätter ett nytt musiklyssnande som inte är självklart för publiken. Han ser således en klyfta mellan tonsättare och publik, till vilken båda har sin skuld: ”de förra genom sin exklusivitet, de senare genom sitt passiva vanelyssnande.”³²⁵ Han menar att man gör musiken orätt

om man inte vill inse att han [tonsättaren] drivs av en inre nödvändighet, en intuitionens sanningslidelse som är besläktad med den vetenskapliga. För svenska förhållanden hör till det mest glädjande just nu att våra unga tonsättare äger denna sanningslidelse.³²⁶

Resonemanget kring tonsättarens sanningslidelse finner vi redan i kollektivartikeln från 1948. I detta sammanhang för Bengtsson vidare ett resonemang om musikens samhällsuppgift, där han ser som tonsättarens stora uppgift att bryta upp nya perspektiv:

En konstnär kan stå i samhällets tjänst genom servil anpassning. Vad det kan leda till ser vi i diktaturstaterna. Men han kan också ställa sig i mänsklighetens tjänst genom att – ofta i fruktbar isolering – med sitt konstnärskaps slagruta spåra källor som är fördolda för oss andra och befria oss genom att bryta upp nya perspektiv. Sådan är just nu hans stora uppgift. Och den är samhällelig även om samhället inte vill inse det.³²⁷

Vad Bengtsson önskar sig av 50-talet är således en mognad för 1900-talets tonkonst, en ökad respons för den nya musiken hos publiken, ett ansvar hos musiker och institutioner för den nya musiken, öppenhet och förmåga att acceptera den nya musiken, samt någon form av vägledning som kan leda till ett mera medvetet och engagerat lyssnande av den nya musiken. Dessa ”önskemål” blir särskilt intressanta som utgångspunkt för vidare resonemang kring den ständigt återkommande frågan om klyftan mellan modern musik och publik.

³²³ Bengtsson & Hård af Segerstad, 490404.

³²⁴ ”Vi gläntar på femtioalet... Sv.D:s unga kritiker ger sin syn på aktuella frågor vid nyårströskeln”, i *Svenska Dagbladet*, 491224.

³²⁵ ”Vi gläntar på femtioalet...”, 491224.

³²⁶ ”Vi gläntar på femtioalet...”, 491224.

³²⁷ ”Vi gläntar på femtioalet...”, 491224.

Mot en vanebildande maskinkultur, mot en ny epok

Det svenska 40-talet kännetecknas av en tendens som pekar mot ett nytt samhälle grundat på socialdemokratiska värderingar. Den sociala ingenjörskonsten syftade till att skapa ett bättre fungerande samhälle. Den ”gamla” individualismen skulle ersättas med en ny gemenskapsanda, där kollektivism som princip skulle visa vägen mot det nya. Detta sammantaget visar på hur framstegstanken tar sig i uttryck i modernitetens tecken. Den implicerar också idén om att alla skall arbeta för det gemensamma bästa. Samtidigt får individens egna behov inte gå förlorade i ett samhälle som har sitt moraliska ansvar gentemot asociala tendenser hos individen. Denna utvecklingsoptimism åtföljs således av ett motstånd, nämligen av ”den moderna civilisationskritiken.”³²⁸ Relationen mellan individualism och kollektivism avspeglar sig i en sådan kritik inom de olika konstarterna: den konstnärligt kreativa friheten måste få plats, särskilt när samhället inte lyckas med att tjäna den enskilda individens behov. Konstens och konstnärens syfte, dvs. vad som anses vara deras samhällsuppgift, blir därmed att motarbeta den vanebildande maskinkultur som bidrar till avtrubbnings av individen. Ingmar Bengtsson menar exempelvis att den nya musikens starka motstånd beror på att publiken är för vanebunden. Begreppet maskinkultur, tolkar jag det som, skall i detta sammanhang fungera som ett nyckelbegrepp i den romantiskt färgade civilisationskritiken, där ordet maskin används som en metafor ”med ett negativt symbolvärde, för en förment själ- och livlös modern kultur.”³²⁹ Här är det viktigt att notera följande till synes olösliga paradox. Samhället tycks ha ett kollektivt moraliskt ansvar gentemot individen samtidigt som det tenderar till att leda till avtrubbnings av densamme i samband med att maskinkulturen breder ut sig. Den nya musikens uppgift att motverka detta tillstånd hos individen riskerar att öka klyftan mellan musik och publik, eftersom ju mer avtrubbad individen blir, desto mer ökar motståndet mot den nya musiken. Konsekvensen blir att den radikala musiken isolerar sig mer och mer från det samhällstillstånd som den vänder sig mot. Denna problematik har även filosofen Theodor W. Adorno uppmärksammat. Den radikala musiken är för honom kulturindustrins antites; den utgör en negerande kraft och har till uppgift att ifrågasätta det falska medvetandet som kulturindustrin alstrar. Negationen är en ständig fråga om isolering och avståndstagande från det som är bekvämt och funktionellt.³³⁰ I sin bok *Philosophie der neuen Musik* från 1949 formulerar Adorno sig på följande sätt om den radikala musiken:

³²⁸ Liedman, 1999 (1997), 522.

³²⁹ ”maskinkultur”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 13, 1994, 126. (osign.) Jämför Nordins analys av teknikens och maskinens tidsålder som den drömda lyckliga framtiden för människan med begreppet maskinkultur som används som en kritik mot detta romantiskt drömmande tillstånd.

³³⁰ Alfred Willener, ”Musik och sociologi”, i *Musik och samhälle. En antologi sammanställd av Olle Berggren*, Bo Cavefors Bokförlag, Lund, 1977, 78–80.

”40-talisen”: teamwork och kontakt

Radical music, from its inception, reacted [...] to the commercial depravity of the traditional idiom. It formulated an antithesis against the extension of the culture industry into its own domain.³³¹

Det kommersiella fördärv som kulturindustrin riskerar att leda till, dvs. till ”avtrubbningens kultur”, och den radikala musikens roll i detta anknyter vidare till Bengtssons idé om musikens samhällsuppgift: konstnären kan genom att ställa sig i mänsklighetens tjänst befria och bryta nya perspektiv. Exakt vad konstnären kan befria från framgår inte med tydlighet. Men rimligtvis rör det sig om att befria individen från kulturindustrins förljugenhet. När Adornos bok så småningom (i början av 50-talet) läses av svenska tonsättare, kritiker och musikforskare – däribland Bengtsson – framträder den ovan beskrivna paradoxen. Det är dock knappast troligt, men förvisso möjligt, att Bengtsson vid det är laget (december 1949) har läst Adornos bok. Adorno menar att den s.k. icke-konformistiska musiken (den radikala) inte kan försvara sig gentemot medvetandets likgiltighet:

Undoubtedly, such music [non-conforming] preserves its social truth through the isolation resulting from its antithesis to society. The indifference of society, however, allows this truth to wither.³³²

Ett intressant tema som framträder i de manifestationer som framträder under 40-talets andra hälft har att göra med konstens renhet. Gemensamt för konst, litteratur och musik är att de vill stå på egna ben; bildkonsten vill exempelvis bort från naturföreställning och mot det rena och mot en ny realism. De rena värdena är de sanna – konst och musik strävar således efter en antisubjektivism. Det är inte orimligt att anta att den analytiska filosofin hade en viss inverkan på denna syn på konstnärsskapandet – Axel Hägerströms och i förlängningen Ingemar Hedenius värdenihilism och Måndagsgruppens (fr.a. Blomdahl och Bäck) hantverksideal och betoning av det sanna och objektiva uttrycket visar på detta samband. Musiken skiljer sig från framför allt litteraturen i det att den inte kan förkunna. Den kan, som Blomdahl uttrycker det, varken säga ja eller nej. Av detta följer att det är endast i kraft av sin uttryckskraft som den radikala musiken kan fungera som en motkraft mot den vanebildande maskinkulturen.

Kollektivism som ledande princip karakteriserar även denna tids konstnärliga verksamhet genom samarbeten av olika slag; genom att bryta med de gamla sedvänjorna vill man tillsammans lägga grunden till en ny epok. Frågan är hur det antisubjektiva uttrycket går ihop med samverkan över konstarnas: Är samarbetena en rent organisatorisk åtgärd, eller finns det estetiska implikationer här, dvs. gemensamma hållpunkter som de olika konstarnas utgår ifrån? Finns det

³³¹ Adorno, 2004 (1949), 5.

³³² Adorno, 2004 (1949), 21.

tecken på en syntes av de olika konstarterna? Konkretistutställningen visar att konst- och musikverken kan stå på egna ben, dvs. att de trots gemensamma utgångspunkter fortfarande har en estetik som bygger på konstens renhet. Därmed kan man tala om en estetisk kollektivism i form av en gemensam estetisk hållning i betoningen av de egna stilmedlen, men inte om en estetisk kollektivism i form av en syntes av de olika konstarterna.³³³ Den syntes som trots allt framträder, är av en annan form; den handlar snarare om konstens samspel med samhället än om estetik. Ulf Hård af Segerstad efterlyser bl.a. ett kulturcentrum ”där konstnärens djärvaste drömmar realiseras och kanaliseras rätt in i samhällskroppen.”³³⁴ Den skapande konstnärens förhållande till omvärlden, som yttrar sig i ett fördjupat samhällsengagemang, är också ett tecken på konstens samspel med samhället. Millroth menar att den kollektivism som eftersträvades hos de unga tonsättarna förvisso inte sträckte sig längre än till samverkan och till en vilja att bli inspirerad av måleriet, men att det också fanns en tanke på kollektivet som aldrig fick förlösas:

Kanske har den aldrig förverkligats, därför att de olika konstnärerna snart förlorade kontakten med varandra, engagerade på olika håll.

Som en parentes i historien om fyrtiotalets kollektiva skapande framstår Pierre Olofsson, Olle Bonniér, Karl Birger [sic] Blomdahl och Lennart Rodhes planer på att ge ut en gemensam portfölj, där de skulle samverka i varje blad. De nådde aldrig längre än att tillsammans improvisera fram en bild.³³⁵

Gemensamt för de olika konstarternas utövare är med andra ord att de var för sig men på liknande grunder tvingades att bilda grupper. Den kulturella isoleringen som kriget innebar och olika typer av motstånd var bidragande orsaker till dessa gruppbildningar. Det uppstår vid mitten av 40-talet således en kollektivism med modernism som gemensam estetisk riktning. I nästa kapitel skall sociala och institutionella motstånd studeras och analyseras. Fokus riktas där mot det livliga debattklimat som 40-talet karakteriseras av.

³³³ Millroth, 1977, 225.

³³⁴ Bengtsson & Hård af Segerstad, 490404, 11.

³³⁵ Millroth, 1977, 229.

6. Missförstådda radikaler eller måttfulla epigoner

Det livliga debattklimatet: några idéhistoriska nedslag

Det finns många vittnesmål om och således många upplevelser av hur det svenska musiklivet såg ut omkring andra världskrigets slut. Ingemar Liljefors, kammarmusikföreningen Fylkingens första ordförande, skriver att i och med att kriget kom bröts förbindelserna med utlandet. Krigets slut innebar att en ny generation med nya ideal tog vid – och så småningom var maktövertagandet ett faktum.³³⁶ Men maktövertagandet skedde gradvis.

Idéhistorikern Anders Frenander har som noterats i kapitel 2 studerat diskursen om den svenska kulturpolitiken med tonvikt på tiden efter andra världskriget.³³⁷ Han menar att vi kan hitta en slags förhistoria till kulturpolitiken i ”historien om det svenska folkhemmet”.³³⁸ Folkhemmet, som etableras under 1930-talet, är idag intimt förknippat med socialdemokratisk politik, närmare bestämt med en samhällelig hegemoni som råder i cirka fyrtio år.³³⁹ Förhistorien karakteriseras av att termen kulturpolitik är frånvarande, men att kulturpolitiska frågor ändå diskuteras, och då under benämningen bildningspolitik. Det är framför allt inom arbetarrörelsen, en rörelse som växer under denna tid, som det diskuteras vilken form av kunskap som kan vara värdefull ”för att makten [skall] kunna användas på ett framgångsrikt sätt.”³⁴⁰ Någon uttalad kulturpolitisk debatt existerar dock knappast under denna förhistoriska period – i alla fall inte fram till omkring 1945. Frenander visar att det kulturpolitiska debattklimatet åren närmast efter andra världskriget blir livligare. Under 40-talets andra hälft debatteras det även flitigt i dagspress om diverse musikpolitiska och

³³⁶ Liljefors, 1959, 10.

³³⁷ Frenander, 2005, 13.

³³⁸ Frenander, 2005, 57.

³³⁹ Frenander, 2005, 57–63.

³⁴⁰ Frenander, 2005, 203.

musikestetiska ställningstaganden. Den nya generationens estetiska ideal, som alltså framträder vid denna tidpunkt, ses till en början inte alltid med blida ögon. Kulturbegreppet som det används vid denna tid (fram till 1950-talet) har en betydelse av en ”estetisk kanon” inom olika områden – såsom litteratur, måleri och musik.³⁴¹ För att ge en uppfattning om vad debatterna handlar om under 40-talets andra hälft följer en genomgång av några av de mest intensiva debatterna: först följer tro- och vetandebatten, initierad av professorn i praktisk filosofi, Ingemar Hedenius, därefter existentialismdebatten, och till sist den s.k. obegriplighetsdebatten.

Hedenius betydelse som kulturdebattör i Sverige efter andra världskriget är stor. Han skolades i Uppsalafilosofins tänkande (värdenihilism) men vänder sig sedan bort från denna och mot det man brukar kalla Cambridgefilosofi och annan analytisk filosofi, där begreppsanalys är en central metod, och som under efterkrigstiden blir den dominerande i Sverige.³⁴² Under kriget blir Hedenius vän med professorn i statskunskap, Herbert Tingsten, som 1946 blir chefredaktör för *Dagens Nyheter*. Han uppmuntrar och stödjer Hedenius i samband med olika debatter, varigenom denne ”genom den nye chefredaktören [blir en] regelbunden medarbetare i DN”, en ”plattform som skulle göra honom till en av den nära efterkrigstidens mest uppmärksammade kulturdebattörer i Sverige.”³⁴³ År 1941 publicerar Hedenius sin bok *Om rätt och moral*, som skulle bli epokgörande i den svenska filosofins historia. Boken är en ny- och omtolkning av Hägerströms värdefilosofi. Hägerströms moral- och rättsfilosofi går ut på att ”alla förhärskande föreställningar om moral och rätt [är] falska och vidskepliga”, och målet är att ”röja upp bland dessa falska och metafysiska föreställningar.”³⁴⁴ Svante Nordin skriver:

Vad [Hedenius] gör är att plocka ut en tankegång hos Hägerström, en tankegång som hos denne själv är ouppslösligt förbunden med andra som Hedenius inte tror på. Denna tankegång döps till ”värdenihilismen”, och formuleras på ett sätt som inte förekommer hos Hägerström och som med största sannolikhet skulle ha varit honom främmande.³⁴⁵

Som tidigare antytts blev *Dagens Nyheter* ett av landets kanske viktigaste debattfora; ”[i]ntresset för kulturradikal intellektuell debatt blev stort”, vilket inte minst visade sig efter att Hedenius publicerat sin första artikel om sin s.k. religionskritiska kampanj den 14 juli 1946 i *Dagens Nyheter*. Denna artikel blir

³⁴¹ Frenander, 1999, 52, samt Frenander 2005, 124–125. Det är egentligen först under 60- och 70-talen som den moderna svenska kulturpolitiken skapas. Se Sven Nilsson, *Kulturens nya vägar. Kultur, kulturpolitik och kulturutveckling i Sverige*, Polyvalent AB, Malmö, 2003, 7.

³⁴² Nordin, 2004, 102–103.

³⁴³ Nordin, 2004, 93.

³⁴⁴ Nordin, 2004, 106.

³⁴⁵ Nordin, 2004, 108.

upprinnelsen till den 1949 publicerade boken *Tro och vetande*, som kom att orsaka en våldsamt och intensiv kulturdebatt i svensk idéhistoria.³⁴⁶ Hedenius religionskritik hänger nära samman med ett specifikt bildningsideal, nämligen att man inte bör ”tro på något som det inte finns förnuftiga skäl att anse vara sant.”³⁴⁷ Med detta menar Hedenius att det inte finns förnuftiga skäl att anta att Gud finns, och därmed bör man förbjuda den kristna tron. Han vill med andra ord skapa ett bildningsideal som är kulturradikalt till sin karaktär, där en människas bildning är allt hon håller för sant. Hedenius går till angrepp mot kyrkan och teologerna – särskilt lundateologerna. Boken anmäldes av Tingsten under rubriken ”Lysande religionskritik” den 21 maj 1949.³⁴⁸ I den svenska kulturdebatten kom Hedenius att bli den filosof ”som förespråkade rationalism och nyttomoral”, vilket ligger mycket nära välfärdsstatens ideal.³⁴⁹ 1948 publicerar den kulturradikala tidskriften *Prisma* Hedenius artikel ”Om praktisk filosofi”, som bygger på dennes installationsföreläsning vid Uppsala universitet, som ägt rum den 13 mars samma år (han blev dock professor 1947). Artikelnen handlar i grova drag om den praktiska filosofins uppgift, dvs. vad den är och vad den borde vara. Hedenius går till angrepp mot flera företeelser, bl.a. mot existentialismen, som han beskriver som en kvasivetenskaplig lära, som endast är uttryck för känslor och värderingar:³⁵⁰ ”Rent intellektuellt kan få teoribildningar vara abstrusare och mer barocka än denna existentialism.”³⁵¹ Men det som kanske är mest intressant i Hedenius artikel handlar om den praktiska filosofins uppgift. Den praktiska filosofin sysslar, till skillnad från den teoretiska, med moralfilosofi, rättsfilosofi, religionsfilosofi och estetik, till vilka det inte finns några specialvetenskaper, som exempelvis matematik, ekonomi och historia knutna – utgångspunkten här är att moralen, rätten, religion och konsten verkar genom samma medium, nämligen språket. Hedenius skriver: ”Utgångspunkten för den praktiska filosofins arbete på detta område är en logisk analys av detta språk”, och denna språkanalys kallas för värdeteori.³⁵² Värdeteorin går ut på att ”betrakta de rena värdeutsagorna som logiskt likställda med interjektioner, befallningar eller i allmänhet känslouttryck”, vilka ”aldrig kan vara sanna eller falska”.³⁵³ Slutligen menar han att filosofins kraft är ”den västerländska människans sanningskrav.”³⁵⁴ Viljan till sanning driver vetenskapen framåt och

³⁴⁶ *Svensk filosofi från Rydélius till Hedenius*, 1999, 283 och Nordin, 2004, 142.

³⁴⁷ Nordin, 2004, 145.

³⁴⁸ Nordin, 2004, 157–163.

³⁴⁹ Nordin, 2004, 234, samt 227–230. Se även *Svensk filosofi från Rydélius till Hedenius*, 1999, 12.

³⁵⁰ Ingemar Hedenius, ”Om praktisk filosofi”, i *Prisma*, nr. 3, årg. 1, P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm, 1948, 15.

³⁵¹ Hedenius, 1948, 11.

³⁵² Hedenius, 1948, 16.

³⁵³ Hedenius, 1948, 17.

³⁵⁴ Hedenius, 1948, 18.

är också den ordnande principen för bildning (här återfinner vi det kulturradikala bildningsidealet).

En annan framträdande strömning bland de intellektuella efter andra världskriget är existentialismen. Debatten kring denna strömning kom huvudsakligen att handla om recensioner av teaterpjäser av fr.a. Jean-Paul Sartre. Den svenska publikens första möte med existentialismen är Sartres pjäs *Flugan*, som sätts upp på Dramaten den 21 september 1945.³⁵⁵ Vad gäller strömningens introduktion i Sverige menar Frenander att den till en början kom att missuppfattas av kritikerna:

Det var mycket få som hade stiftat bekantskap med deras texter i franskt original. Istället hade dessa tagit omvägen via engelsk analytisk filosofi och dessutom färgades förståelsen också av de svenska fackfilosofernas inskolning i den hägerströmska värdenihilismen.³⁵⁶

En bidragande orsak till att existentialismens (djupare) tankar hade svårt att nå fram till publiken, var förmodligen dess väg in i Sverige; först via teaterpjäser, sedan översättningar av romaner och därefter de tyngre filosofiska verken:

Successivt kom dock de underliggande filosofiska dragen i pjäserna att klarare belysas och det som många kritiker och debattörer uppfattat som pessimism och hopplöshet i existentialismen drogs fram.³⁵⁷

Existentialismen angrips från två håll: dels från marxisterna och dels från katolikerna. Mellan dessa två grupper står Vennberg och de litterära fyrtyalisterna som försöker försvara strömningen; de ser existentialisterna som ”bundsförvant”, och det är fr.a. i den politiska debatten kring tredje ståndpunkten som den franska existentialismen finns med – inte minst genom just Vennberg.³⁵⁸ Sartre kom här att bli ett slagträ i den svenska debatten.³⁵⁹ Men strömningen blir inte helt utan ”kvalificerad svensk bedömning”; de flesta av dessa bedömningar kom dock inte förrän omkring 1948–1949, och ”då hade kulmen i existentialismdebatten redan passerats.”³⁶⁰ Hedenius artikel i *Prisma*, i vilken han karakteriserade strömningen som en kvasivetenskaplig lära, kom 1948, dvs. då debatten redan runnit ut i sanden.

Centrum för obegriplighetsdebatten är kritiken mot den moderna diktens obegriplighet, en kritik som hade föranletts av författaren och litteraturkritikern

³⁵⁵ Frenander, 1999, 60.

³⁵⁶ Frenander, 1999, 61.

³⁵⁷ Frenander, 1999, 61.

³⁵⁸ Thure Stenström, ”existentialism”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 6, 1991, 62.

³⁵⁹ Frenander, 1999, 62.

³⁶⁰ Frenander, 1999, 63.

Sten Selanders understreckare i *Svenska Dagbladet*, ”Det dunkelt sagda”, publicerad den 23 april 1946.³⁶¹ Den moderne traditionalisten Selander hade kommit i konflikt med de moderna konstnärerna. Understreckaren, som är en recension av nyutgåvan av Lindegrens diktsamling *mannen utan väg*, går ut på att ”konstens formella nyheter [aldrig bör] få överskugga diktens förmåga att på ett gripande och begripligt sätt återge sin tidsålders problem.”³⁶² Selander kom att spela rollen av den konservativa kritikern ”som inte förstod att en ny tid krävde ett nytt språk.”³⁶³ Debatten hänger vidare samman med en förnyring av kritikerkåren och en kamp för den litterära arenan, där Selander blir måltavlan för den nya unga generationen: ”Selanders inlägg blev en förevändning för en disparat 40-talistisk författargrupp att samla trupperna till en gemensam aktion.”³⁶⁴ I samband med Selanders recension är Lindegren inte sen att gå till motangrepp, ”som definitivt vände vinden till modernismens fördel.”³⁶⁵ Modernismens försvarare är annars huvudsakligen Vennberg. Författaren och litteraturvetaren Göran Hägg skriver att Vennberg som ”debattör på 40-talet kom [...] främst genom ’obegriplighetsfejden’ mot Sten Selander att erövra om inte publiken så åtminstone den litterära institutionen, det vill säga kultursidor och med tiden akademier och universitet åt den lyriska modernismen.”³⁶⁶

Ett viktigt inslag i obegriplighetsdebatten är den modernistiska diktsamlingen *Camera obscura* som antogs och utgavs av Bonniers 1946. Bakom författarnamnet på diktsamlingen, Jan Wictor, står två medicinare som hade låtit sig inspireras av Selanders krav på att konst skulle kommunicera, nämligen Torgny Greitz och Lars Gyllensten.³⁶⁷ Strax efter diktsamlingens publicering framträder Greitz och Gyllensten och avslöjar ”att det varit ett skämt hoptotat på fem timmar.”³⁶⁸

³⁶¹ Sten Selander, ”Det dunkelt sagda”, i *Svenska Dagbladet*, 460423. Selander skriver bl.a. att ”dunkelheten bara döljer tanketomt snobberi och konstnärlig impotens”.

³⁶² Martin Kylhammar, ”Belysta svarta skuggor. Sten Selander och modernismens hybris”, i Martin Kylhammar, *Den tidlöse modernisten. En essäbok*, Carlssons Bokförlag, Stockholm, 2004, 139.

³⁶³ Kylhammar, 2004, 139.

³⁶⁴ Kylhammar, 2004, 141.

³⁶⁵ Olsson & Algulin, *Den Svenska Litteraturen 3. Från modernism till massmedial marknad*, Albert Bonniers Förlag, Stochom, 1995, 471.

³⁶⁶ Göran Hägg, *Den svenska litteraturhistorien*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2004, 538, samt Stenström 1994, 12.

³⁶⁷ Kylhammar, 2004, 140. Se Jan Wictor, *Camera obscura*, Podium, Stockholm, 1998 (1946).

³⁶⁸ Hägg, 2004, 558. Det råder enighet bland litteraturvetare huruvida obegriplighetsdebatten blev en strid i ordets rätta bemärkelse. Men om man i detta sammanhang ändå kan tala om någon seger, så var det således, som antyddes ovan, modernisterna som vann striden. Litteraturvetaren Peter Luthersson menar exempelvis att *Camera obscura* i realiteten gav ”fyrtioalisterna vind i seglen på ett sätt som de tidigare inte haft. [...] Och de gick utan tvivel segrande ur den strid som aldrig riktigt blev av, som kom av sig redan innan den egentligen hade börjat.” Den eventuella intentionen bakom *Camera obscura* misslyckades med andra ord; de effekter som kunde ha förväntats av en talhandling uppnåddes inte. Den moderna dikten dog inte ut. Se Peter Luthersson,

Dessa tre debatter visar på att debattklimatet i dagspressen var livligt under 40-talets andra hälft. Mot bakgrund av detta blir förekomsten av debatter som berör kulturpolitik inom konstmusikens område inte särskilt anmärkningsvärd – det ligger i tiden att debattera. Kopplingen mellan de tre ovan beskrivna debatterna är inte alltid tydlig; Hedenius inflytande inom de konstnärliga områdena visades i förra kapitlet; den oförstående kritikern (traditionalisten) i obegriplighetsdebatten får viss aktualitet även inom konstmusiken – om än tio år senare; existensialismdebattens relevans i sammanhanget är mindre tydlig – åtminstone för tonsättarna och musikkritikerna. De litterära fyrtioalisterna hade lättare att förkunna genom sin konst än t.ex. tonsättarna. Nu skall vi se hur debattklimatet tog sig uttryck på konstmusikområdet.

Musikens kulturpolitik

År 1945 publiceras en artikel som till stora delar föregriper flera frågor som så småningom kom att genomsyra den debattverksamhet som börjar i juni 1945 med Konsertföreningens programpolitik och slutar i februari 1957 med den stora modernismdebatten. Artikeln, ”Den samtida musikens ställning i Sverige”, publiceras intressant nog inte i någon musiktidskrift eller i dagspress, utan i den unglitterära tidskriften *40-tal*.³⁶⁹ Författare är Thorild Anderberg, som via radion gjort sig känd för att vara en god musikkännare, och som debuterade som lyriker i samma tidskrift året innan. Artikeln handlar om vad Anderberg kallar för tre hinder som står i vägen för den samtida musikens utbredning: 1. musikrepertoarens förstelning; 2. orkesterkulturens otillfredsställande läge, samt 3. den passivt inriktade musikkritiken. Utifrån dessa tre uppställda hinder argumenterar han för att vår tids egen musik måste få ett ökat spelrum.

Den samtida musikens stilbildare, som Hindemith, Stravinskij, Prokofjev, Bartók, Honegger m.fl., är så gott som okända för den svenska publiken vid denna tidpunkt. Anderberg frågar sig vem som bär ansvaret för att den samtida musiken fått sig tillmätt ett så minimalt spelrum inom konsertlivet, jämfört med exempelvis den nya litteraturen och det nya måleriet som ”inte lider av några restriktioner när det gäller distribution till den stora allmänheten”.³⁷⁰ Är det möjligtvis konsertpublikens eget fel? Nej, menar Anderberg; publiken kan endast ta emot det som bjuds. Men om publiken får möjlighet att höra på ny musik tillräckligt ofta, samtidigt som musikkritikern redogör och upplyser, så kommer den att acceptera denna nya musik förr eller senare. Här ser Anderberg

Svensk litterär modernism. En stridsstudie, Atlantis, Stockholm, 2002, 14. Se också Göransson (m.fl.), 1999, 224–226, samt Olsson & Algulin, 1995, 471. Se vidare kapitel 9 där jag diskuterar *Camera obscura* i relation till den nya musikens legitimering under 1950-talet.

³⁶⁹ Thorild Anderberg, ”Den samtida musikens ställning i Sverige”, i *40-tal*, nr. 9, årg. 2, november 1945, 34–40. Artikeln skrivs före debatten men publiceras strax efter.

³⁷⁰ Anderberg, 1945, 35.

Missförstådda radikaler eller måttfulla epigoner

två problem: å ena sidan att de personer eller grupper av personer som har ansvar för musikrepertoarens sammansättning vägrar att framföra den samtida musiken; å andra sidan att kritikerna är långt ifrån beredda att introducera den nya musiken. Vidare undrar han om publikens missnöje inte betyder någonting – det gör det, så länge den konstnärliga ledningen vid en konsertinstitution låter sig påverkas:

Men en musikaliskt kompetent ledning *låter sej helt enkelt inte influeras av publikens tillfälliga reaktioner*. Den kan i huvudsak avgöra vad som är av konstnärlig kvalitet [...] och fasthåller vid sin ståndpunkt till dess att publikens tröghetsmotstånd övervunnits.³⁷¹

Kompetens i detta sammanhang betyder ”ärligt kulturellt uppsåt”, ”konstnärlig ambition” och ”gedigna och väl smälta musikaliska insikter som förenar nya rön med gamla erfarenheter och som låter musiken vara vad den är”.³⁷² Och musik betyder i detta sammanhang en kontinuerlig konstnärlig kulturmanifestation som ständigt söker sig nya uttrycksmöjligheter; den är inte någon slags stigande utvecklingskedja ”där den högsta tänkbara fullkomligheten redan är nådd i och med Bach eller Mozart eller Beethoven”.³⁷³ Kompetens i denna betydelse förekommer enligt Anderberg tyvärr alltför sällan vid våra musikinstitutioner. Det som krävs, eller efterlyses, är således nya krafter inom ledningen av vårt musikliv – såväl konstnärligt som organisatoriskt. Det finns dock en låt-gå-mentalitet som innebär att musiklivet har kommit in i ett dödläge; musiklivet vegeterar inom alltför gamla snäva gränser. Dödläget handlar med andra ord inte om det ökande musikintresset och den talrika publiken – som han anser är ett faktum. Det handlar snarare om ”*vad* för musik som spelas och *hur* den spelas”.³⁷⁴ Idag, dvs. vid 40-talets mitt, karakteriseras repertoaren av en ensidighet, som nästan uteslutande är förankrad i 1700- och 1800-talsmusiken, och där den samtida nyskapande musiken i princip är osynlig. Till detta finns också en favorisering av den stora symfoniorkestern, medan kammarmusiken är sällsynt. Här menar Anderberg att det behövs en reform, dvs. ett ökat utrymme för kammarmusiken, dels vid de vanliga symfonikonserterna, dels vid egna kammarmusikkonserter – särskilt med tanke på att den samtida musiken ofta är ”kammarmusikaliskt gestaltad”.

Vidare finns det en bristande orkesterkultur där arbetsvillkoren måste förbättras – det är en förutsättning för att en reform skall kunna genomföras. Och de musikaliska utbildningsanstalterna karakteriseras alltför mycket av traditionalism. Eleverna bör exempelvis ges en föreställning om vilka mål som den nya

³⁷¹ Anderberg, 1945, 35.

³⁷² Anderberg, 1945, 35.

³⁷³ Anderberg, 1945, 35.

³⁷⁴ Anderberg, 1945, 36.

musiken ställer, och med vilka medel den har realiserats, samt om dessa går att förverkliga.

Mest kritisk är Anderberg till hur den svenska musikkritiken ställer sig till den samtida banbrytande musiken. Han ställer följande fråga:

Reagerar våra musikkritiker positivt eller försöker de i motsatt fall att till publikens välbehövliga information åtminstone sprida något så när objektiv upplysning om den samtida musiken?³⁷⁵

Tyvärr har inte musikkritikerna haft mycket ny musik att kritisera – men samtidigt har de, i de fall den har existerat, ”uttryckt sin intensiva olust i allehanda subjektiva utgjutelser”.³⁷⁶ De kritiker som trots allt är positiva till den nya musiken är lätttråkade. Anderberg menar till och med att den svenska musikkritiken är ”en av de mest negativa aspekterna i svensk kulturhistoria”.³⁷⁷ Kritikerna har utnyttjat sin ställning till att inge avsmak – precis som musikinstitutionernas ledning. Detta har inneburit att man har berövat den musikintresserade allmänheten möjligheten att få kontakt med ny musik.

Anderberg går inte närmare in på de samtida svenska tonsättarnas förhållande till de nya musikideal som vuxit sig starkare under de senaste decennierna; han anser att det är vanskligt att redogöra för detta på grund av den kulturella isoleringen. Den ende tonsättare som helt följt en personlig linje, och som samtidigt utvecklat sin musik i enlighet med de nya riktlinjerna är Hilding Rosenberg. Blomdahl, Lidholm och Leygraf inger dock goda förhoppningar.

Mot bakgrund av Anderbergs synpunkter på den samtida musiken i Sverige – framför allt vad gäller musikrepertoarens förstelning och den passivt inriktade musikkritiken – följer här i kronologisk ordning en genomgång av tre debatter: kring ”Programslentrian”, kring ”Kritikerkritik”, samt ”Stipendiestriden”. I samband med dessa tre debatter skall även Sven-Erik Bäckes stråkkvintett *Exercitier* behandlas. Genomgående teman för dessa debatter är den moderna musiken, musikkritikens till synes bristande förståelse av denna, samt konsekvenserna av relationen mellan modern musik och musikkritik.

Programslentrian

Medlemmarna i Måndagsgruppen – enskilt eller tillsammans – deltar inte sällan i debatter av olika slag. Mycket talar för att första gången medlemmarna framträder tillsammans offentligt är i samband med en debatt kring Konsertföreningens programpolitik som startar i juni 1945 och slutar i november sam-

³⁷⁵ Anderberg, 1945, 39.

³⁷⁶ Anderberg, 1945, 39.

³⁷⁷ Anderberg, 1945, 39.

ma år.³⁷⁸ Att det är frågan om en grupp är förvisso klart och tydligt, men att denna är identisk med Måndagsgruppen är inte lika klart, då detta namn inte omnämns alls i debatten. I musikhandboken *Musiken i Sverige* skriver Wallner följande om denna debatt: ”Kritiken var hård, inte minst från traditionsbevararna [...] Även den nya generationen – Måndagsgruppen – skulle få säga sitt [...]”.³⁷⁹ Möjligtvis är Måndagsgruppen som begrepp redan vid denna tidpunkt så pass allmänt känt i musiker- och tonsättarkretsarnas medvetande, att det inte råder några tvivel om vilka de undertecknade är och vilka estetiska ideal de representerar. Samtidigt är kanske inte gruppen så enhetlig som vi i efterhand gärna vill få den att vara. Som framkommer nedan ställde sig nämligen tonsättaren Klas-Thure Allgén utanför ”Måndagsgruppens” gemensamma debattinlägg.

Debatten, vars inlägg publiceras i tidskriften *Musikvärlden* under rubriken ”Programslentrian”, initieras av advokat Sven Holm som riktar kritik mot Programrådets verksamhet i Konsertföreningen i Stockholm. Framför allt riktar han kritik mot sammansättningen av programmen:

Generellt måste nog sägas att det tyvärr ytterst sällan förekommer några friska och okonventionella uppslag i Konsertföreningens program, som genomgående utmärka sig för trist fantasilöshet.³⁸⁰

Inte minst kritiserar Holm avsaknaden av nordisk musik. Men direktören för Konsertverksamheten Johannes Norrby besvarar Holms inlägg i det kommande numret av tidskriften med att påpeka att Konsertföreningen sammanlagt har givit 30 konserter med uteslutande nordisk musik, och ställer sig därmed frågande till Holms kommentar: ”Har dessa konserter alldeles undgått advokat Holm?”³⁸¹ Kritiken beträffande nordisk, och fr.a. nykomponerad inhemsk musik fortsätter. Den nykomponerade inhemska musiken uppnår enligt Holm inte ens ”dagsländans livslängd [och bör inte] förekomma utanför yrkesorganisationens privata klubb- och bridgeaftnar”.³⁸² Norrby avböjer att svara på Holms kritik vad gäller den samtida svenska musiken. Istället föreslår han för redaktören att ”ett antal musikintresserade personer av olika läggning nämna ett antal verk, som de särskilt gärna skulle vilja höra i Konsertföreningen.”³⁸³ I novembernumret samma år inkommer så fem programförslag. Under rubriken ”Sju unga” står följande att läsa:

³⁷⁸ Wallner konstaterar i sin klippbok att framträdandet är ”Måndagsgruppens första [...] i svenskt musikliv.” Wallner, 1971, 5.

³⁷⁹ *Musiken i Sverige*, nr. 74: IV, 1994, 399.

³⁸⁰ Sven Holm, ”Programslentrian”, i *Musikvärlden*, nr. 5, juni 1945, 31.

³⁸¹ Johannes Norrby, ”Mera ’Programslentrian’”, i *Musikvärlden*, nr. 6, juli–augusti 1945, 29.

³⁸² Sven Holm, ”Ännu mera programslentrian”, i *Musikvärlden*, nr. 8, oktober 1945, 30–31.

³⁸³ Johannes Norrby, ”Ännu mera programslentrian”, i *Musikvärlden*, nr. 8, oktober 1945, 31.

EFTER ATT HA ANMODATS av Musikvärldens redaktör att delta i den enquête, som på förslag av direktör Norrby gjorts kring Konsertföreningens generalprogram, ha undertecknade, en grupp unga komponister och instrumentalister, enats om att ge uttryck för följande synpunkter: [...] I stort sett visar Konsertföreningens verksamhet en tendens mot kvantitet på bekostnad av kvalitet både beträffande verk och utformande. [...] Konsertföreningen sitter fast i en formlig Beethoven-, Brahms- och Tjajkovskijkult. Vad den moderna musiken beträffar så är det och har ju alltid varit så, att värdefullt nytt mycket sällan omedelbart smältes av den stora publiken.³⁸⁴

Vilka estetiska ideal som den undertecknade gruppen representerar är svårt att utläsa av debattinlägget. Inte ett enda modernt verk finns med i deras programförslag. Det enda vi kan fastslå är att samtliga på ett eller annat sätt ingår i kretsen kring Måndagsgruppen, nämligen Ingmar Bengtsson, Claude Génétay, Ingvar Lidholm, Karl-Birger Blomdahl, Sven-Eric Johanson, Sven-Erik Bäck och Hans Leygraf. Ytterligare en person var, som noterades ovan, från början med och utarbetade det program som de sju unga undertecknade, nämligen Allgén. Men han ”fann det nya förslaget otillfredsställande och kunde följaktligen ej underteckna det.”³⁸⁵ I Allgéns programförslag finns Alban Bergs *Violinkonsert* och Arnold Schönbergs *Kammersymfoni* och *Gurrelieder* med, dvs. det utgör ett något mer radikalt förslag än de sju ungas. Två saker kan noteras här: å ena sidan ger de sju ungas programförslag inte mycket information om den kunskap de har om den internationella musiken; å andra sidan får vi inte mycket information om vilka idéer gruppen egentligen förespråkar. Det är inte orimligt att anta att det är i och med detta debattinlägg som Måndagsgruppen som begrepp synliggörs i offentliga sammanhang.

Wallner ger i klippboken sin tolkning av den kulturpolitiska debatten. Han undrar till att börja med vilket förslag Måndagsgruppen egentligen velat sätta upp: var det av praktiska skäl som inte något verk av Schönberg eller Berg sattes upp? Han menar att det sannolikt var en ”kombination av bristande kunskaper och konstnärligt avståndstagande” med tanke på att artikeln skrivs före utlandsresorna och före kontakterna med den nya musiken.³⁸⁶ Det är värt att notera att även, och framför allt, Wallner refererar till Måndagsgruppen i sin tolkning – Allgén inräknad: ”Allgén avslöjade alltså inte sin egentliga uppfattning. Det gjorde inte heller de sju andra i Måndagsgruppen [...]”.³⁸⁷ Samtidigt skall vi komma ihåg att Wallner gör sin tolkning 1971, dvs. cirka 25 år efter kulturdebatten.

³⁸⁴ ”Programslentrian”, i *Musikvärlden*, nr. 9, november 1945, 21.

³⁸⁵ ”Programslentrian”, november 1945, 23.

³⁸⁶ Wallner, 1971, 32.

³⁸⁷ Wallner, 1971, 32.

Kritikerkritik

Den 22 november 1947 talar Karl-Birger Blomdahl ”fritt ur hjärtat” i radio-programmet *Fönstret*.³⁸⁸ I programmet riktar han skarp kritik mot Stockholms musikkritiker; det är dåligt ställt vad gäller fackkunskaper och skolning: å ena sidan är de skolade recensenterna få, och å andra sidan är ingen av de största tidningarnas kritiker fackmän. Det råder med andra ord missförhållanden inom huvudstadens musikkritikerkår:

den journalistiska begåvningen är företrädd *utan att vara parad med fackmannamässig skolning. Amatörer och dilettanter* – om än utrustade med aldrig så skarpa pennor – *på poster av musikkulturell betydelse, som kräver fackkunskap, är en styggelse*.³⁸⁹

Det tycks kvitta huruvida recensenterna kan något överhuvudtaget om musik – bara de skriver bra svenska. Till detta hör att det sällan förekommer kulturartiklar över ett musikaliskt ämne. Musiken respekteras inte som en viktig kulturfaktor. Blomdahl fortsätter:

hur kan redaktören för vår enda stora musikfacktidsskrift (*Musikvärlden*) samtidigt sitta som recensent i en dagstidning? Det gör hans ställning ofria, och det blir inte bättre av att hans månadskrönikor i tidskriften, som borde vara i lugn och ro författade, i st. blir identiska med ett sammandrag av hans under hektiska kvällstimmar frampressade dagsrecensioner.³⁹⁰

Blomdahls måltavla är Folke H. Törnblom – redaktör för tidskriften *Musikvärlden*. Hans svar låter sig inte väntas på. Blomdahls kritik av pressen och dess musikkritiker beskriver Törnblom som grundad i hans ”klart dokumenterade okunnighet om en daglig tidnings funktion som i främsta rummet ett nyhetsorgan och om dess ekonomiska principer.”³⁹¹ Han går dock inte närmare in på vad Blomdahls okunnighet består i. Däremot kommenterar han dennes kritik mot den ofria ställning som Törnblom har som musikrecensent; Törnblom undrar när, var och hur det framgår att han inte ”vågat säga vad [han] egentligen tänkt och tyckt.”³⁹² Krönikorna är skrivna i lugn och ro – det försäkrar Törnblom. Även musikrecensenten Teddy Nyblom känner sig träffad av Blomdahls ”grandiosa utskällning”.³⁹³ Han menar att man inte nödvändigtvis förstår och begriper musik bättre, därför att man har genomgått utbildningar av

³⁸⁸ Radioföredraget publicerades i *Röster i radio*. Karl-Birger Blomdahl, ”Kritikerkritik”, i *Röster och radio*, nr. 50, 7–13 december 1947, 16.

³⁸⁹ Blomdahl, 1947, 16.

³⁹⁰ Blomdahl, 1947, 16.

³⁹¹ Folke H. Törnblom, ”Ofrihet och hets i Musikvärlden”, i *Musikvärlden*, årg. 4, nr. 1, januari 1948, 19.

³⁹² Törnblom, 1948, 19.

³⁹³ Teddy Nyblom, ”Radio – rapsodi. Blick på Röster i radio”, i *Aftonbladet*, 471209.

allehanda slag. Det är till och med så att musikkritiken är ovanligt kvalificerad om man enbart ser på stockholmskritikerna. Målgruppen är inte fackfolket, utan den stora och breda publiken. Nyblom skriver:

Och vi försöker efter ganska god förmåga förstå alla dess uttrycksformer, t.o.m. ur Blomdahls låtar, vilket jobb ingalunda hör till det lättaste eller skall vi säga roligaste. Det är det som tycks vara pudelns kärna. Man behöver ju inte vara ko för att avgöra om mjölken är sur.³⁹⁴

Blomdahls radioföredrag kommenteras även av Åke Lellky i ett par notiser i *Musikvärldens* "Hört i radio". Han konstaterar bl.a. att anklagelserna "gick ut på hybris, grov okunnighet, kråkvinkelmässighet m.m."³⁹⁵ Han föreslår som lösning på kritikerproblemet den "köpenhamnska modellen med en kritikernas sammanslutning för att höja standarden".³⁹⁶ I en avslutande kommentar till debatten skriver han att syftet förfelades och att frågeställningen var felaktigt ställd.³⁹⁷ Tyvärr lämnar Lellky kommentaren alltför öppen. Vilket syfte och vilken frågeställning han efterlyser framkommer inte. Bengt Pleijel, däremot, är tydlig vad gäller vilka frågeställningar han anser debatten bör diskutera. I en artikel i *Musikrevy* konstaterar han att man tycks ha glömt bort musikkritikens mål och mening: "Vart syftar den, vad vill kritiken och – framför allt – vad kan den uträtta?"³⁹⁸ Dagspressens kritik är den mest inflytelserika och mest betydelsefulla; den står i musiklivets centrum – men det finns begränsningar, särskilt när det gäller bedömningar av nya verk: "Kritikern [är icke] i stånd att avge ett värdeomdöme omedelbart efter konserten".³⁹⁹ Musikkritikern saknar förutsättningar för att följa ett nytt verk och är därmed "än mindre kvalificerad att klargöra dess egenskaper för sina läsare".⁴⁰⁰ Såvida inte det nya verket råkar ligga i linje med just den riktning inom tonkonsten som kritikern har intresserat sig för står oftast tekniska hinder i vägen. Frågan om till vilken publik kritikern vänder sig är egentligen onödigt – han vänder sig till alla. Pleijel talar om den ideala kritikerns uppgift. Han måste ge en klar bild av en konsert, både av kompositionerna och av deras utförande. Till detta måste han också ge en klar bild för konsertbesökarna och för dem som inte besökt konserten men som vill veta. Om kritikern bortser från själva värderandet av den samtida musiken, vad skall då bedömas vid en konsert? Först och främst vad slags musik det är frågan om. Men kritikern skall framför allt "genom sitt kunnande och sin erfarenhet

³⁹⁴ Nyblom, 471209.

³⁹⁵ Åke Lellky, "Hört i radio", i *Musikvärlden*, nr. 4, april 1948, 123.

³⁹⁶ Lellky, nr.4, 1948, 123.

³⁹⁷ Åke Lellky, "Hört i radio", i *Musikvärlden*, nr. 7, september 1948, 219.

³⁹⁸ Bengt Pleijel, "Dagspressens musikkritik", i *Musikrevy*, nr. 2, årg. 3, april-maj 1948, 25.

³⁹⁹ Pleijel, 1948, 25.

⁴⁰⁰ Pleijel, 1948, 25.

göra en *motiverad* värdering, som – även om den är subjektiv – i ord, tolkar, vad solisten velat säga i toner.”⁴⁰¹

Problemet, som Pleijel ser det, är att den samtida musikkritiken tycks sakna en viktig egenskap – nämligen förståelse. Kritikern är oftast ”en musikförgiftad, ja musikhatande person, som suckande beger sig till kvällens konsert.”⁴⁰² Vad bör då kritikern göra enligt Pleijel? ”Han bör undvika värdesättningar av samtida tonkonst, ty en artikel om denna i en tidskrift [...] kan verka mer klagörande och stimulerande än aldrig så många dagsrecensioner.”⁴⁰³ Och hur ser uppgiften ut för dagstidningarnas ledning? De bör enligt Pleijel dela upp recensionerna i opera, konserter, i anslutning till uppförande av samtida tonkonst ytterligare artiklar om verket och tonsättaren – exempelvis vilken estetisk uppfattning han har.

Tonsättaren och idéhistorikern Göte Carlid är under 40-talets slut en relativt flitigt förekommande debattör i pressen. Vid en jämförelse mellan den samtida litteraturen och den samtida musiken ser han en skillnad i intresse hos kritikerna. Som exempel på denna obalans ser han presskommentarerna till den musikafton om samtida musik och litteratur, som Värmlands nations musikcirkel vid ett tillfälle har ordnat. Pressen redogör för såväl litteraturuppläsning och konstutställning, men nämner knappt något om musiken.⁴⁰⁴ Han konstaterar att allmänheten tycker illa om nutida musik. Och om de musikrecensenter som skall förmedla det nya till denna allmänhet vill han av hänsyn till att det bör finnas gränser för elakheter även i tidskrifter som *Utsikt* inte skriva något. Men, säger han, ”jämför för ro skull spaltutrymmet i pressen för musik och för litteratur.”⁴⁰⁵

Paul Patera skriver 1949 att de negativa kritikerna – de ”reaktionära, fäkunniga och ovederhäftiga” – utgör inte bara en majoritet bland de svenska musikkritikerna, utan också alltid är fientliga mot nutida tonkonst. Han ställer sig kritiskt frågande:

Blir det samtida musik, har dessa kritiker oftast ingenting annat att falla tillbaka på än (gräsligt, övermåttan gräsligt) den egna smaken, den egna musikförståelsen. Just inte mycket att bygga på.⁴⁰⁶

⁴⁰¹ Pleijel, 1948, 26–27.

⁴⁰² Pleijel, 1948, 27.

⁴⁰³ Pleijel, 1948, 27.

⁴⁰⁴ Göte Carlid, ”De lyckliga litteratörerna”, i *Utsikt*, nr. 9, årg. 1, 1948, 16.

⁴⁰⁵ Carlid, 1948, 17.

⁴⁰⁶ Paul Patera, ”Flygplanssonata. Funderingar kring nutida pianomusik”, i *Utsikt*, nr. 5, årg. 2, 1949, 29.

Bäcks Exercitier

I slutet av oktober 1948 uruppförs i Fylkingen förmodligen ett av de mest kritiserade svenska verken i svensk efterkrigshistoria, möjligtvis med undantag för Blomdahls *Anabase*, nämligen Sven-Erik Bäckes stråkkvintett *Exercitier*. Verket får svidande kritik i dagspressen. Kurt Atterberg tycker att det mest är ett ”fasligt sågande och gnisslande” och anser att det ligger en ”oärlig snobbism” bakom det nya modet att endast acceptera det allra modernaste samt det som är skrivet före Bach:

Var finns i den moderna musiken den pregnanta melodiken som kännetecknar 16–1700-talsmusiken? Var finns i den nya tonkonsten den klara, rena harmoniken och stämföringen, som representerar en väsentlig del av charmen just hos de gamla mästarna?⁴⁰⁷

Bäckes stråkkvintett representerar enligt Atterberg knappast den högre kammarmusikstilen, och han undrar om titeln skall tolkas som en ”prentiös övning” för publiken. Det enda positiva med kvintetten är den andra satsen och det följande adagiot, där han finner fantasifulla klanger och en viss formfasthet.⁴⁰⁸ Signatur H1 i *Dagens Nyheter* kommenterar titeln ”övningar” på följande sätt: ”Sådana är nyttiga och nödvändiga för en konstnär, men för en åhörare kan de vara rätt provande.”⁴⁰⁹ Allra helst hade signaturen önskat att Bäck väntat med att lägga fram resultatet. Han är dock positiv till den avslutande variationssatsen ”som hade en suggestiv ödesmarksstämning”.⁴¹⁰ Andra recensioner betonar den antiromantiska inriktning som anses känneteckna Fylkingen vid denna tidpunkt och som Bäckes verk representerar, och som de anser bidrar till en tråkighet. Kajsa Rootzén, exempelvis, menar att denna tråkighet måste motarbetas genom en smidigare avvägning av programpolitiken. Vad gäller verket *Exercitier* blev hon dyster till mods; hon upplevde ingen riktig puls: ”Här föreföll den unge tonsättaren alltigenom upptagen av att öva sig i den stränga observansen à la Hindemith.”⁴¹¹ Recensenterna upprätthåller sig vid verkets titel, som de antingen missförstår eller med ironi kommenterar – och då i relation till upplevelsen och värderandet av stråkkvintetten.

Bristen på humor hos de yngre tonsättarna är för Flyckt nästan plågsam, vilket han blir varse i samband med uruppförandet. Han kan inte heller erinra sig ett enda leende hos Blomdahl eller Leygraf. Dessa två tonsättare tillsammans med Bäck tycks ha fastnat i en världspessimism – på samma sätt som en del

⁴⁰⁷ Kurt Atterberg, ”Om Fylkingen och Bäckes 'Exercitier'”, i *Stockholms-Tidningen*, 481024.

⁴⁰⁸ Atterberg, 481024.

⁴⁰⁹ ”Om Fylkingen och Bäckes Exercitier”, i *Dagens Nyheter*, 481024. (osign.)

⁴¹⁰ ”Om Fylkingen och Bäckes Exercitier”, 481024.

⁴¹¹ Kajsa Rootzén, ”Om Fylkingen”, i *Svenska Dagbladet*, 481024.

yngre lyriker, och ”Hindemith håller på att bli en olycka för sina svenska efterföljare”.⁴¹² Vad gäller Bäckes stråkkvintett markerar denna för Flyckt en gränstation för vad som är oljud.

Ett drygt år efter uruppförandet, närmare bestämt lördagen den 26 november 1949, inträffar något av det intressantaste som dittills skådats i svenskt konstmusikliv. I Konserthuset framförs verket på nytt, men inom ramen för en s.k. tribunal. Rootzén rapporterar från tillställningen i *Svenska Dagbladet*:

Meningen med detta arrangemang var emellertid inte enbart att i möjligaste mån rehabilitera den särskilt utvalda tonsättaren. Det gällde också att pröva en i vårt konserterliv ny idé, som för ett par år sedan lanserades i Paris och som därefter upptagits även i Köpenhamn.⁴¹³

Syftet med tribunalen var att kritiskt betrakta verket från alla håll och kanter. Blomdahl var utsedd till advokat, Flyckt till åklagare och Bengtsson till skiljedomare. Såväl svaranden som övriga närvarande fick yttra sig. Arrangemanget blir inte så livfullt som man kunde ha förväntat sig. Blomdahl anser exempelvis att kritiken mot verket uppvisar en ”härresande okunnighet” och en ”vag subjektivism” – men samtidigt är, menar Rootzén, hans egen framställning något vag.⁴¹⁴ Bland övriga närvarande som yttrar sig gör tonsättaren Moses Pergament ett inlägg. Han menar bl.a. att allt analyserande är tämligen meningslöst om man inte först diskuterar varför Bäck misslyckats med sin ambition att skapa en levande musik. Blomdahl har inte mycket att tillägga mer än en upprepning av sina ”gamla argument”, dvs. mot subjektivistiska värderingar (jämför kapitel 5 där Blomdahl argumenterar för sin antisubjektivistiska hållning). Rootzén själv ändrar inte sin uppfattning av verket ifråga – den enda skillnaden jämfört med uruppförandet är att kvintetten lät bättre denna gång.

Stipendiestriden

Vid slutet av 40-talet tycks måttet vara rågat för de unga tonsättarna. I en artikel i *Dagens Nyheter* i april 1949 går Carlid ut och kritiserar statens stöd för de unga lovande tonsättarna.⁴¹⁵ Denna artikel ger sedan upphov till en debatt om de missförhållanden som flera tonsättare upplevde. Grunden till problematiken sägs bl.a. ligga i att ledamöterna inte begriper den nya musikens estetik. Som representant för de unga menar Carlid bl.a. att endast några av ledamöterna i

⁴¹² Yngve Flyckt, ”Skämt eller allvar”, i *Expressen* 481031.

⁴¹³ Kajsa Rootzén, ”Musikalisk tribunal”, i *Svenska Dagbladet*, 491127.

⁴¹⁴ Rootzén, 491127.

⁴¹⁵ Bo Wallner redogör för Carlids åsikter i artikeln ”Unga tonsättare utan hjälp, välsituerad fick statsanslag”, i *Dagens Nyheter*, 490407. De ledamöter som det är frågan om är Adolf Wiklund, Nils Grevillius, Tor Mann, H. M. Melchers, Lars-Erik Larsson och Kurt Atterberg.

Kungl. Musikaliska akademien bevisat konserter med ny musik: ”de övriga har bl.a. i pressen öppet uttalat att de inte begriper sig på den nutida musiken. Den betraktas tydligen som olika grader av dårhusoljud.”⁴¹⁶ Bäck får exempelvis sitt stipendium indraget, vilket tolkas som ”repressalier för att han enligt nämndens mening skriver så ’radikalt’. Man förstår honom inte, och därför skall han inte ha någon hjälp.”⁴¹⁷ Kanske bidrog den svidande kritik som Bäck fick i samband med uruppförandet av *Exercitier* till denna åtgärd. Därmed har det uppstått en klyfta mellan Musikaliska akademien och de unga tonsättarna; man föredrar med andra ord en på ”traditionell grund formellt skicklig talang och epigon [...] framför en konstnärligt nyskapande tonsättare.”⁴¹⁸ Härav följer, enligt Wallner, också att klyftan mellan allmänheten och de unga får svårt att överbryggas, då den nya musiken i princip stoppas av programråden i föreningar och radio. I *Svenska Dagbladet* ställer sig Ebon Andersson följande fråga med anledning av stipendieutdelningen: möjliggör stipendiekommitténs sammansättning och rekrytering ett rättvist och sakkunnigt bedömande av den nya tonkonsten? Andersson menar att den föreslagna fördelningen är egendomlig och illa motiverad. Hon hävdar att ”de rådande principerna och föreskrifterna för fördelningen borde bli föremål för en omprövning.”⁴¹⁹ Fördelningen som den nu föreligger missgynnar de unga tonsättarna på ett sätt som inte kan försvaras, då dessa inte har samma möjlighet som exempelvis de unga författarna att försörja sig. Det är förvisso förklarligt att kommittén känner en viss förpliktelse gentemot den äldre generationen tonsättare men samtidigt visar en närmare granskning att flera av de tonsättare som erhållit stipendier nått en inkomstnivå som inte motiverar att ”de upptaga studieplatser för yngre och mera behövande.”⁴²⁰ Orättvisan beror således på att akademien ”lider av en djupt rotad brist på öppenhet för de nya strävandena på musikskapandets område”, och att akademien föredrar ”måttfulla epigoner” framför ”radikala nyskapare”.⁴²¹

Med anledning av dessa två inlägg svarar Atterberg med två (i *Svenska Dagbladet* och *Dagens Nyheter*). Han börjar med att förklara situationens tillstånd – att kulturbudgeten har skurits ned. De medlemmar som ingick i årets stipendiekommitté var professorerna H. M. Melchers, Tor Mann och Lars-Erik Larsson samt hovkapellmästare Nils Grevillius. Atterberg undrar vilka andra som skulle kunna vara ägnade att verkställa en fördelning som ”bättre toge hänsyn

⁴¹⁶ Wallner, 490407.

⁴¹⁷ Wallner, 490407.

⁴¹⁸ Wallner, 490407.

⁴¹⁹ ”Kritik mot musikstipendier”, i *Svenska Dagbladet*, 490407. (osign.) Av artikeln framgår det att tonsättarstipendierna innevarande år, dvs. 1949, är på 20 000 kronor fördelat på följande sätt: över 60 år: 7000 kronor; mellan 40 och 60 år: 10 750 kronor; 30–40 år: 1750 kronor samt till de under 30 år: 500 kronor.

⁴²⁰ ”Kritik mot musikstipendier”, 490407.

⁴²¹ ”Kritik mot musikstipendier”, 490407.

till alla stilriktningar och övriga förhållanden?”⁴²² Han menar att de tonsättare som är i 30-årsåldern nu, och som betraktas som radikala nyskapare, i själva verket är ”måttfulla epigoner” i förhållande till den tonkonst som blommade strax efter förra världskriget; han fortsätter på följande sätt:

Beaktar man det faktum, att detta musikmode oaktat drygt 30-årigt experimenterande icke frambragt ett enda verk som kunnat hålla sig på repertoaren [...] är det kanske förklarligt att en viss försiktighet måste iakttagas, när det gäller att spåra talsanger på området och att uppmuntra dem med allmänna medel.⁴²³

Vad som sker i denna argumentation är således att Atterberg vänder på resonemanget – det är de nya radikala tonsättarna som i själva verket är epigoner. Till detta menar han vidare att tre av de ovannämnda experterna i stipendiekommitén i högsta grad är kompetenta för bedömning av ny musik – kanske till och med mer kompetenta än de nya radikala tonsättarna? I ”30 år har [de] haft kontakt med och tagit ställning till den radikala musiken, och den yngste i kommitén är så att säga uppvuxen med denna konst.”⁴²⁴ Atterberg beklagar sig över att Bäckes produktion är så ”mager och famlande”.⁴²⁵ Argumentet kan tyckas vara något märkligt med tanke på att Sven-Eric Johanson erhållit en mindre summa för uppmuntran ”trots att han enligt gällande ’nådiga’ föreskrifter icke bort ifrågakomma.”⁴²⁶ Det som avgjorde att han trots allt fick sin uppmuntran var att hans stråkkvartett ansågs äga ”en viss spontanitet och klarhet i strukturen”.⁴²⁷

I en osignerad artikel fortsätter debatten. I denna konstateras att de sakkunniga personerna alltför ofta är ”intrasslade i den ärtrev [sic] som det svenska musiklivets organisation utgör.”⁴²⁸ Detta gäller särskilt sekretariatet ”som har sina fingrar med överallt och vars omdöme är notoriskt opålitligt.”⁴²⁹ En av kommitténs ledamöter, Lars-Erik Larsson, faller en ironisk kommentar med anledning av Carlids uttalande om att ledamöterna inte begriper den nya tidens musik, och att den betraktas som dårhusoljud:

Hr Carlid har i viss mån rätt. Det finns faktiskt fall då man är villig att till alla delar ge honom rätt i dessa beskyllningar. Och i all synnerhet vad det gäller dårhusoljud.⁴³⁰

⁴²² Kurt Atterberg, ”Tonsättarestipendierna”, i *Svenska Dagbladet*, 490408.

⁴²³ Atterberg, 490408.

⁴²⁴ Atterberg, 490408.

⁴²⁵ Kurt Atterberg, ”Tonsättarstipendierna”, i *Dagens Nyheter*, 490408.

⁴²⁶ Atterberg, 490408.

⁴²⁷ Atterberg, 490408.

⁴²⁸ ”Tonsättarstipendierna”, i *Dagens Nyheter*, 490409. (osign.)

⁴²⁹ ”Tonsättarstipendierna”, 490409.

⁴³⁰ Lars-Erik Larsson, ”Tonsättarstipendierna än en gång”, i *Dagens Nyheter*, 490413.

Vad Larsson har i åtanke är den programpunkt som för en tid sedan sänts i radio i programmet *Nattövning. Litterärt och musikaliskt tills ni somnar*. Då släpptes

fyra tonsättare ur den grupp varom det här är fråga [...] fram i frihet för att var och en på sitt instrument på fullt allvar improvisera över en för dem okänd dikt, uppläst av en 40-talistförfattare. Ingen av dem hade en aning om vad de andra skulle spela, men alla fyra skulle samtidigt ge uttryck för de mer eller mindre ångestbetonade känslor som den upplästa dikten framkallat hos dem.⁴³¹

Detta är ett verkligt dårhusoljud, menar Larsson och jämför tillställningen med P-B:s berömda recension av Rosenbergs första stråkkvartett, vilken han beskriver som framförd av ”fyra förrymda konradsbergare” (Konradsberg var ett mentalsjukhus i Stockholm).⁴³² När nyskapande tonsättare gör sig skyldiga till sådana handlingar som denna, då finns det också skäl att ifrågasätta om de överhuvudtaget skall tilldelas stipendier.⁴³³

Ett socialt och institutionellt motstånd

Den nya musiken har haft svårt att bli accepterad i Sverige – såväl den internationella som den nationella. Motståndet kommer såväl från enskilda tonsättare och kritiker som från institutioner av olika slag. Debatterna under senare hälften av 40-talet uppvisar genomgående gemensamma teman i argumentationen – vare sig det rör sig om argument för eller mot den nya musiken. Det uppstår klyftor av olika slag: dels en klyfta mellan den nya musiken och kritikerna, som har sin grund, åtminstone enligt förespråkarna för den nya musiken, i kritikernas brist på förståelse; dels en klyfta mellan den nya musiken och konsertinstitutionerna, som har sin grund i de senares brist på öppenhet inför ny musik. Därmed uppstår en klyfta mellan den nya musiken och den musikintresserade allmänheten, dvs. publiken. Relationen mellan musik och kritiker och den mellan musik och allmänhet hänger samman. Kritikerna är den förmedlande län-

⁴³¹ Larsson, 490413.

⁴³² Tonsättaren och kritikern Wilhelm Peterson-Bergers recension har närmast blivit en klassiker inom svensk musikkritik och framträder i olika sammanhang. Följande är ett utdrag ur recensionen: ”Med slutnumret öppnade sig helvetet för alla. Det hade formen av en stråkkvartett av Hilding Rosenberg. Jag kände honom hittills endast som upphov till några beskedliga romanser. Men 1920 greps han av det kakofona storhetsvansinnet och gav ifrån sig denna stråkkvartett [...] Att den moderna kakofonismen är en gamängaktigt maskerad impotens, det veta vi ju nu. För den saken behöver man inte stänga in aningslösa människor i en hemsk lokal och tortera dem till samma vanvett som musiken uttrycker. Och inte ökar det väl auktoriteten och publiksympatierna att uppträda som fyra förrymda konradsbergare, de där med nit och stiltrohet återge en femtes barbariska och natotmötcknade fantasier.” Citerat efter Broman, 2006, 46–48.

⁴³³ Larsson, 490413.

ken till allmänheten men har dock berövat den musikintresserade möjligheten att komma i kontakt med ny musik. Men även institutionerna bidrar till att öka klyftan mellan ny musik och publik.

Två nyckelord i debatterna är förståelse och kompetens: hur skall kritiker och institutioner kunna förmedla ny musik, när de saknar förståelse för denna? Vad krävs för att förstå? Det hela verkar vara en olöslig paradox – ett slags Babels torn, där de olika aktörerna, motståndarna, talar förbi varandra: å ena sidan är det dåligt ställt vad gäller fackkunskaper hos kritikerna som därmed saknar både förutsättningar och kompetens för bedömning av ny musik, och förståelse för den; å andra sidan, menar åtminstone Atterberg, är de som verkligen har kunskap om och förståelse för den nya musiken akademien: radikaler är i grund och botten epigoner. Denna motsättning blir inte mindre komplex vid betraktandet av den kunskap om ny musik som de radikala tonsättarna egentligen har vid denna tidpunkt. Såväl Atterberg som Wallner antyder att kunskapen vid 40-talets slut inte var så stor. Den kulturella isoleringen spelar således en viktig roll i för det allmänna kunskapsläget. Anderberg talar om ensidighet i konsertrepertoaren, där det finns en övervikt av symfonimusik. Mot detta står kritiken mot kammarmusikföreningen Fylkingens programpolitik, som beskrivs som höjden av ”tråkighet” – även här är det frågan om en kritik mot en institutions ensidighet. Detta ”ensidighetsargument” kommer så småningom att tas upp av bl.a. Jan Carlstedt i samband med bildandet av kammarmusikföreningen Samtida Musik 1960.

Hur skall då klyftan överbryggas? Vilken är kritikerns uppgift i allt detta? Då standarden enligt förespråkarna för den nya musiken är alldeles för låg hos musikkritikerna, verkar det till synes vara omöjligt att överbrygga klyftan. Förslag på lösningar finns ändå: först och främst bör värdeomdömen om ny musik undvikas; istället bör kritikerna rikta in sig på att rapportera och upplysa om ny musik samt skriva längre kulturartiklar. Institutionellt bör tidningsledningarna dela upp ansvaret. Därmed undviker kritikerna att skriva om det som de på förhand redan dömt ut. Kanske har Atterberg och akademien vid bedömningen av den avancerade musiken utgått från kriterier som gäller för den traditionella musiken. Vilka dessa skulle vara är dock oklara, men kritiken tycks visa på det som Adorno påvisat, nämligen en kollaps vad gäller kriterier för vad som är bra och dålig musik; det har enligt honom skapats en avgrund mellan publikens smak och kriterierna för kompositionell kvalitet. Den självpåtaga förmedlaren, dvs. kritikern, har således enligt Adorno offrat sin kapacitet och integritet att bedöma. Den progressiva tonsättaren kan inte längre luta sig mot förmedlaren – han värderar endast utifrån vad han förstår och inte förstår; därmed blir allmänheten, dvs. publiken, alienerad från den nya musiken.⁴³⁴

⁴³⁴ Adorno, 2004 (1949), 7–9.

7. Estetiska och institutionella positioner

Optimism, rationalism och framsteg

1950-talet karakteriseras av efterkrigstidens relativa trygghet i det krigsskonade Sverige. Vad kännetecknas det konstnärliga 50-talet av? Enligt Hambræus tycks epoken endast ha varit ett övergångsdecennium där tendenser från 40-talet fördes vidare med uppbyggnadsarbeten i form av nya institutioner.⁴³⁵ Millroth menar att decenniet ”fullbordade och förde vidare vad som tänkts och gjorts på 40-talet, tankar och idéer som befruktade våra 60-talister”.⁴³⁶ Oavsett vilket fokus man anammar karakteriseras 50-talet onekligen av en ekonomisk högkonjunktur. Industrin blomstrar, välfärdsbygget fullbordas, det sociala skydds nätet utvecklas och utbildningsväsendet byggs ut. Det är ett decennium fyllt av optimism som kännetecknas av rationalism och framsteg. Välfärdsstaten grundas utifrån en slags politisk rationalism med höga skatter, men också med en hög värdering av utbildning. Alla är mer eller mindre överens om att välfärdsstaten skall byggas på vetenskap (naturvetenskap, teknik och medicin) som förser industrin med nya upptäckter och innovationer vilka leder till nya produkter: ”Tron på framsteget har knappast spelat en större roll än inom den moderna politiska rationalismen”, menar exempelvis Frängsmyr.⁴³⁷ Det bör dock poängteras att det också finns en viss oro inför den tekniska utvecklingens konsekvenser för såväl samhälle som individ.⁴³⁸ Målet är ändå att skapa ett idealsamhälle som skall vara rättvist och demokratiskt.

⁴³⁵ Bengt Hambræus, ”50-talet: tio år av kämpande entusiasm”, i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 25, 1981/82, 36–37.

⁴³⁶ Thomas Millroth, ”50-talets bilder. Personliga nedslag”, i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 25, 1981/82, 47.

⁴³⁷ Frängsmyr, 2001, 302.

⁴³⁸ *Musikliv i Sverige. Betänkande med förslag till åtgärder för att främja det svenska musiklivets utveckling avgi vet av 1947 års musikutredning*, Statens offentliga utredning, 1954: 2, 23.

50-talet börjar med en intensiv debatt på tidningarnas kultursidor. Frågorna handlar om det kalla kriget och är av moralisk karaktär. Den centrala frågan är vilken ställning man skall ta i kampen om ”herraväldet”; för USA eller Sovjetunionen, eller uttryckt på ett annat sätt: den demokratiska västsidan eller den totalitära kommunistiska staten. Det argumenteras för att man inte skall ta ställning alls, utan söka efter en tredje alternativ väg – sedermera kallad den tredje ståndpunkten. En del ser dock denna tredje väg som en täckmantel för kommunistisk propaganda; de som argumenterar för den tredje ståndpunkten lutar mot öst:

Misstankarna om kommunistiska sympatier fick nu fritt spelrum, och det blev vanligt att kritikerna beskrev sina motståndare som kommunister eller halvkommunister.⁴³⁹

Vad gäller själva debattklimatet i övrigt under detta decennium menar såväl Frenander som Frängsmyr att det inte existerar någon egentlig debatt. Frängsmyr skriver bl.a. att det ”[e]fter den stormiga debatten om tredje ståndpunkten [knappast uppstod] någon turbulens på kultursidorna under det fortsatta 1950-talet.”⁴⁴⁰ Det skulle dröja till slutet av 50-talet, närmare bestämt till 1957, innan debattlustan drog igång igen. För konstmusikaliskt vidkommande kom detta år att bli betydelsefullt – i alla fall idéhistoriskt sett. Frenander skriver följande om debattklimatet under detta år:

1957 bröt en veritabel stormflod [av debattlusta] fram, såväl på ledar- som kultursidor. Under detta år rasade åtminstone sex stora debatter i de ledande morgontidningarna. Ingen av dessa dispyter handlade [...] om politiska ideologier. Oftast var de omtvistade ämnena betydligt mer konkreta och föranledda av politiska förslag från regeringen eller av riksdagen tillsatta utredningar.⁴⁴¹

Som exempel nämner han debatten om den modernistiska tolvtonsmusiken (Den stora musikdebatten) som bryter ut strax före jul 1956 och i vars kölvatten även den elektroniska och seriella musiken debatteras.⁴⁴² Även i *Sveriges Radios Årsbok* 1955/56 konstateras att mycket av debattlustan under 50-talet gått förlorad:

ivern att kritiskt genomlysna och analysera, att avslöja och polemisera, att roa och oroa är inte längre lika påträngande.⁴⁴³

⁴³⁹ Frängsmyr, 2001, 308.

⁴⁴⁰ Frängsmyr, 2001, 308.

⁴⁴¹ Frenander, 1999, 122.

⁴⁴² Frenander, 1999, 122. Övriga debatter som han nämner är den om begåvningsreserven och rättegången mot den norske författaren Agnar Mykle.

⁴⁴³ *Sveriges Radios Årsbok*, 1955/56, 19.

Detta förhållande reflekteras bl.a. i programpunkten *Tidsspegl*, som hade till uppgift att spegla debatterna i tidningar och tidskrifter: ”ibland är frånvaron av debatt mera ’talande’ än den debatt som pågår”.⁴⁴⁴ Året därpå tycks dock situationen ha förändrats med ökade inslag av debatt. Våren 1957 utökas dessutom sändningstiden för *Tidsspegl* – från ett till två sändningstillfällen i veckan.⁴⁴⁵ Den allmänna kulturdebatten tycks således vara frånvarande under 50-talets första hälft. Men hur är det med den musikaliska kulturdebatten under denna tid? I en artikel från 1953 frågar sig Thoor om det är någon i landet som tycker att det existerar en musikalisk kulturdebatt. Själv anser han att så inte är fallet. Det skrivs förvisso texter om musikaliska företeelser, men det rör sig mest om recensioner, vilka enligt Thoor inte har med kulturdebatt att göra:

Om man efter mödosamt utredningsarbete kunde skissera Den Idealiska Kulturdebatten, skulle självfallet kommentarer till ny musik på konsertprogrammen stå som punkt på önskelistan. Men svarar ens dessa musikrecensenter mot det krav som ligger i ordet kulturdebatt?⁴⁴⁶

”Musikalisk kulturdebatt” och ”konsertkritik” har således i praktiken blivit identiska begrepp, vilket är ett synnerligen ”särpräglat förhållande”.⁴⁴⁷ Thoor vill vidare hävda att det i det närmaste har blivit en konvention hos kritikerna att de uttalar en obegriplig mening samtidigt som de i så stor utsträckning som möjligt ignorerar andras uttalanden. Därmed finns det inget utrymme för debatt.

Hur ser det ut på det konstmusikaliska fältet? Existerar det överhuvudtaget ingen musikalisk kulturdebatt fram till december 1956? Oaktat den eventuella avsaknaden av musikalisk kulturdebatt sker det saker och ting som kommer att ha betydelse för det svenska musiklivet framöver. Syftet med detta kapitel är att studera hur modernisterna flyttar fram sina positioner i olika sammanhang. Min hypotes är att det sociala och institutionella motståndet avtar under 50-talet, och att modernisterna vinner mark genom olika typer av musik- och kulturpolitiska åtaganden.

Det som följer nedan är först en kortfattad internationell utblick mot Darmstadt, eftersom denna stad under 1950-talet är centrum för den nya musiken. I samband med detta diskuteras även vilken position som Theodor W. Adorno har i Darmstadt och i svenskt musikliv. Därefter följer en genomgång av i tur och ordning synen på modern musik, tolvtons- och punktmusik, den traditio-

⁴⁴⁴ *SRÅ*, 1955/56, 19.

⁴⁴⁵ *SRÅ*, 1957, 16–18. Som exempel på debatter som radion tog upp kan nämnas valrörelsen 1956, alkoholpolitiken 1956, pensionsdebatten 1957 och debatten om reklam 1957. I radion försökte man i ett par debatter även klarlägga ”de företeelser som skulle kunna benämnas ’kulturindustrin’.” Se *SRÅ*, 1958, 22.

⁴⁴⁶ Alf Thoor, ”Har vi en musikalisk kulturdebatt?”, i *Musikrevy*, nr. 1, årg. 8, 1953, 5.

⁴⁴⁷ Thoor, 1953, 5.

nella musiken, Radion och Måndagsgruppen samt några kommentarer till 1947 års musikutredning och dess analys av det rådande musiklivet i Sverige. Avslutningsvis följer en sammanfattande analys.

Darmstadt och mötet med den nya musikens filosofi

Sommaren 1946 startar Wolfgang Steinecke ”Internationale Ferienkurse für neuen Musik” i den västtyska staden Darmstadt.⁴⁴⁸ I dessa kurser kom flera av efterkrigstidens viktigaste tonsättare att delta. Störst betydelse för den nya musikens utveckling har staden under 1950-talet. Under de första åren står tolvtonstekniken i fokus med Schönbergs idéer i centrum. Omkring 1952 kulminerar intresset för tolvtonsmusiken samtidigt som det ökar för Anton Weberns musik och hans kompositionsteknik. År 1953 uppmärksammas exempelvis Weberns musik särskilt med ett kvällsseminarium med titeln ”Webern och den nya musiken”, och i samband med detta utbryter en skandal; man talar om ”musikens avhumanisering och degradering till matematik”.⁴⁴⁹ Denna syn på den nya musiken framträder även i svensk press – framför allt i slutet på 50-talet i samband med att den elektroniska musiken börjar få genomslag i musiklivet. Från omkring 1958 och framåt ändras innehållet i feriekurserna i samband med att John Cage gör entré.

För svenskt vidkommande är Darmstadt till en början inte aktuellt. Lidholm är förvisso den förste svenske tonsättare som deltar med ett verk (*Toccata e Canto*) 1949, men för Måndagsgruppens medlemmar blir Darmstadt ”aldrig någon viktig angelägenhet”.⁴⁵⁰ Dessa besöker istället länder som Frankrike, Schweiz och Italien (Wallner besöker dock Darmstadt 1952 och 1959 – vid det sista besöket är han inbjuden i syfte att föreläsa om ny svensk musik). Wallner själv menar att även om modernisterna, dvs. Bäck och Blomdahl, inte besöker Darmstadt, så betyder det inte att de tog avstånd från ”Darmstadttonsättarna”.⁴⁵¹ Men det är framför allt Fylkingengruppen som förmedlar kontakt med Darmstadt – i huvudsak genom Hambræus. Han kom att delta varje år mellan 1951 och 1955. Därefter besöker ett antal svenska tonsättare Darmstadt.⁴⁵² År 1950 deltar filosofen Theodor W. Adorno för första gången vid Darmstadtkurserna. Hans roll i feriekurserna är ”som mest betydelsefull under

⁴⁴⁸ Informationen är hämtad från Valkare, 1997, 169–175 som gör en periodindelning för verksamheten i Darmstadt: 1946–1952, som präglas av en allmän återhämtning och tolvton; 1953–1957 är den determinerade musikens tid, där Webern är lärofadern, 1958 och framåt präglas av det obestämbara (i motsättning till det determinerade) i musiken, med bl.a. John Cage i fronten.

⁴⁴⁹ Valkare, 1997, 170.

⁴⁵⁰ Valkare, 1997, 181.

⁴⁵¹ Höglund, 2005, 50–51.

⁴⁵² De tonsättare som besöker Darmstadt är bl.a. Lennart Hedwall (1953, -54 och -57), Gunnar Bucht (1953, och -55), Bo Nilsson (1956, -57 och -58), Maurice Karkoff (1957) och Gunnar Larsson (1957). Se Valkare, 1997, 183–185.

åren 1950 till 1957”.⁴⁵³ Inte minst får hans bok *Philosophie der neuen Musik* från 1949 stor ryktbarhet, och den blir en nödvändig referenspunkt för orienteringen i den moderna musikens estetik.⁴⁵⁴ Härav följer frågan om vilken betydelse som Adorno hade i Sverige och för den svenska konstmusiken: Kände man överhuvudtaget till Adornos bok? Om man kände till den, vem eller vilka ägde denna kännedom? Och vad tog man i sådana fall fasta på?

År 1946 talar Blomdahl om ”den inre nödvändigheten” när han i en artikel redogör för sitt skrivsätt.⁴⁵⁵ Dahlstedt menar att detta är ett uttryck för en historiefilosofisk utvecklingstanke.⁴⁵⁶ Blomdahl är förvisso inte kristallklar med vad han avser när han skriver att skrivsättet är ”framtvunget ur en tvingande inre och yttre nödvändighet”, men Dahlstedts tolkning är intressant nog ändå – särskilt med tanke på att han i ett annat sammanhang skriver att den i slutet av 40-talet existerande masskulturkritiken ”konfronterades med en [...] betydelsefull musikestetisk strömning, i och med att Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1949) introducerades i Sverige”.⁴⁵⁷ Adornos bok uppmärksammas i svensk press, om än i blygsam omfattning, och recenseras av musikforskaren Martin Tegen i *Svensk tidskrift för musikforskning* 1950.⁴⁵⁸ Tegen skriver följande:

Inför splittringen och mångfaldigheten i de sista femtio årens musikutveckling är det brukligt att fördela de yngre tonsättarna på skolor och grupper, utan någon principiell värdering eller rangordning dem emellan. I föreliggande arbete har Adorno [...] gjort ett storstilat försök att gå till botten med den moderna musikens problem.⁴⁵⁹

Indelning av tonsättare i grupper inbegriper i princip alltid värderande element (se kapitel 2) – något som Tegen i citatet ovan gör oss uppmärksamma på vid sin läsning av Adorno. Det han vidare tar fasta på i Adornos analys är tonsättarens val av ”musikaliska formler”, vilket är betingat av å ena sidan musikens

⁴⁵³ Billing, 2001, 31.

⁴⁵⁴ Billing, 2001, 32.

⁴⁵⁵ Karl-Birger Blomdahl, ”Ung svensk tonkonst. Karl-Birger Blomdahl för sin och jämnårigas talan”, i *Musikvärlden*, nr. 6, årg. 2, juni–augusti, 1946, 164.

⁴⁵⁶ Sten Dahlstedt, ”Den inre nödvändigheten”, i *I skuggan av samtiden. En vänbok till Sven-Eric Liedman och Amanda Peralta*, Johan Kärfelt (red.), Arachne, nr. 20, Institutionen för idéhistoria och vetenskapsteori, Göteborgs universitet, 2006, 88.

⁴⁵⁷ Sten Dahlstedt, ”Det sanna, det rätta och det sköna – en huvudlinje i svensk musikalisk modernism”, i *Tonsättarens val. Texter om svensk musikalisk modernism och postmodernism*, Björn Billing (red.), Edition Reimers, Stockholm, 1993, 35.

⁴⁵⁸ Billing menar att frånvaron av Adorno är mer påfallande än hans närvaro. Se Björn Billing, ”Fallet Adorno eller Frånvaron av estetiskt ideal som estetiskt ideal”, i *Tonsättarens val. Texter om svensk musikalisk modernism och postmodernism*, Björn Billing (red.), Edition Reimers, Stockholm, 1993, 69–118.

⁴⁵⁹ Martin Tegen, i *Svensk tidskrift för musikforskning*, årg. 25, 1950, 235.

inre lagar, och å andra sidan ”den sociala utvecklingen”, och där tolvtonsmusiken är den mest naturliga utvecklingslinjen (representerad av Schönberg).⁴⁶⁰ Tegen tycks vara positivt inställd till Adorno, vars arbete han anser är ”ett ovanligt intressant diskussionsinlägg, som inte kan förbigås vid behandling av de senaste decenniernas musikhistoria.”⁴⁶¹ Året efter Tegens recension, 1951, omnämns Adornos bok i två artiklar om tolvtonsmusik, skrivna av Ingmar Bengtsson. Han konstaterar bl.a. att Schönbergs musik sällan spelas i Sverige men att hans idéer rönt uppmärksamhet; musiken har fört en livaktig existens som mytbildning, som ”okänd” men också ”skrämmande och farlig makt, det stygga trollet som få har sett men många är rädda för.”⁴⁶² Han fortsätter:

Det har då och då dykt upp som en ”diabolus ex machina” i musikediskussionerna och tappert nedkämpats bl.a. med hjälp av den traditionella musikestetikens hävdvunna och skenbart rostfria definitioner på vad som bör menas med ”musik” (underförstått ”vacker musik”), ”känsla” och ”inspiration”.⁴⁶³

Bengtsson menar att tolvtonsmusiken inte har tillkommit som en ren tillfällighet, dvs. som en ”intellektuell konstruktion”, utan den har snarare ”vuxit fram organiskt och av en nödvändighet som legat förborgad just i denna utveckling.”⁴⁶⁴ Han refererar endast kortfattat till Adornos studie av Schönberg och Stravinskij, men konstaterar, precis som Tegen, att denna är ett ytterst intressant arbete. Resonemanget kring tolvtonsmusikens nödvändighet påminner bevisligen om Adornos, vilket han sedan utvecklar i en artikel några dagar senare, där han också på ett mer utförligt sätt refererar till Adornos bok: tolvtonsmusiken är organisk och nödvändig, poängterar han igen – även musikhistoriskt. Det tidiga 1900-talets radikala nyorientering i atonal musik ”betingas av just då aktuella musiksociologiska och rent konstfilosofiska problemställningar.”⁴⁶⁵ Bengtssons reflexion över Adornos analys stannar dock inte vid idén om den inre nödvändigheten; han lyfter även fram relationen mellan musik och publik. Förbindelsen mellan publikens smak och konstverkets kvalitet har försvunnit, vilket tvingar konsten till en isolering som både är en livsbetingelse och livsfarlig för den: ”visserligen bevarar den [atonala musiken] sin sociala sanning i kraft av

⁴⁶⁰ Tegen, 1950, 236.

⁴⁶¹ Tegen, 1950, 236.

⁴⁶² Ingmar Bengtsson, ”Vad är tolvtonsmusik?”, i *Svenska Dagbladet*, 510706. Uttrycket ”diabolus ex machina” anspelar troligtvis på det latinska ”deus ex machina” – en gud från maskinen. Istället för en gud som hissas ned på ”scenen” i syfte att lösa upp den tragiska konflikten i dramat är det djävulen som dyker upp. Det är således tolvtonstekniken som dykt upp som en ”diabolus ex machina”. Se ”de’ us ex ma’ china”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 4, 1990, 531. (osign.)

⁴⁶³ Bengtsson, 510706, 9.

⁴⁶⁴ Bengtsson, 510706, 10.

⁴⁶⁵ Ingmar Bengtsson, ”Har tolvtonsmusiken någon framtid?”, i *Svenska Dagbladet*, 510710.

motsättning mot samhället, genom sin isolering, men samtidigt kommer den därigenom att förtorka”.⁴⁶⁶ Bengtsson menar härmed att tolvtonsmusiken, trots kritiken mot den, har ”påverkat de senaste decenniernas musikskapande” på ett sådant sätt att man inte kan bortse från den: ”den kommer oundvikligen att färga den närmaste framtidens utveckling – såvida musikskapandet kan få utveckla sig fritt från ideologiska tvångsukaser.”⁴⁶⁷

Idén om den inre nödvändigheten finner man även i Bengtssons artikel ”Den nya musikens bakgrund”, även den från 1951, där han skriver att ”varje fas i den stilistiska revolutionen tillkommit av inre nödvändighet.”⁴⁶⁸ Det är den nya musikens förespråkare som har brutit med de konventioner som ”förbrukat, mist sin sanningshalt och uttrycks kraft”.⁴⁶⁹ En som inte är lika positivt inställd till Adornos analys är Hambræus. I ett par artiklar skrivna i början av 50-talet riktar han skarp kritik mot Adornos framställning som han anser har ”så många luckor och påtagliga brister, att man ofta måste betrakta boken [*Philosophie der neuen Musik*] som ett rent musikdilettantiskt arbete av en facksociolog.”⁴⁷⁰ Den uppvisar bl.a. en brist på ”sakliga historiska sammanhang.” Vari dessa luckor och brister består, framgår dock inte i sammanhanget. Särskilt kritisk är Hambræus mot Adornos syn på den s.k. punktmusiken – främst representerad av tonsättaren Anton Webern:

Adorno [har] med otrolig envishet sökt hävda det orimliga i en musik ”där det intervall som fungerar som motivisk enhet är så helt utan karaktär att det är odugligt som syntes och hotar att sönderfalla i disparata toner”.⁴⁷¹

Vad specifikt gäller Adornos analys av Webern anser Hambræus att de överdimensionerade tekniska detaljerna i dennes analys fördärvar den subtila substansen.⁴⁷² Samtidigt är det intressant att i Hambræus egna formuleringar notera något som påminner om Adornos syn på materialets inneboende tendens eller inre nödvändighet. Följande citat om tolvtonsmusiken vittnar om denna likartade syn:

I förhållande till de olika historicerande riktningarna kring sekelskiftet innebär tolvtonsprincipen en tydlig fortsättning av tonalitetsupplösningen hos Wagner (Tris-

⁴⁶⁶ Bengtsson, 510710. Se Adorno, 2004 (1949), 21.

⁴⁶⁷ Bengtsson, 510710.

⁴⁶⁸ Ingmar Bengtsson, ”Den nya svenska musikens bakgrund”, i *Nordisk tidskrift*, häfte 6, årg. 27, 1951, 307.

⁴⁶⁹ Bengtsson, 1951, 307.

⁴⁷⁰ Bengt Hambræus, ”Punktmusik”, i *Svenska Dagbladet*, 530325.

⁴⁷¹ Hambræus, 530225.

⁴⁷² Bengt Hambræus, ”Spel med tolv toner. En studie kring Anton von Weberns esoteriska polyfoni”, i *Ord och bild*, årg. 61, 1952, 598.

tan). Tendensen är här en kontinuerlig utveckling utan störande inpass från klassicistiska reaktioner.⁴⁷³

Denna tankegång återkommer han till ett par år senare, när han skriver om tolvtonsmusik och tolvtonsteknik. Utvecklingen fram till tolvtonstekniken är ganska klar menar han; det är hos Wagner som man för första gången möter ”ett målmedvetet försök att arbeta fram en ny dialektik och en ny kompositionsmetod på grundval av en ofrånkomlig omvandlingsprocess.”⁴⁷⁴ Den stora skillnaden mellan tonalitetssupplösningen hos Wagner och tolvtonstekniken är enligt Hambræus frigörandet från funktionell harmonik och en sanering inom orkestrering och instrumentering (som hos Webern). Hambræus syn på Adornos filosofi är således inte oproblematiserad – Per F. Broman menar exempelvis att Hambræus inte gör något seriöst försök att överhuvudtaget förstå Adorno.⁴⁷⁵ När Webern så småningom blir såväl utgångspunkten för punktmusik som en ”projicerings-skärm för olika sätt att förhålla sig till själva modernismbegreppet”, blir detta samtidigt en ideologisk vattendelare: ”Att bekänna sig till Webern var också att frigöra sig från den gamle filosofen Theodor W. Adorno.”⁴⁷⁶ En möjlig tolkning av Hambræus kritik mot Adorno skulle därmed, åtminstone indirekt, grundas i hans bekännelse till Webern och punktmusik, och alltså inte så mycket i hans läsning av Adornos filosofi. Det är med andra ord ett musikestetiskt och ideologiskt ställningstagande som kan utläsas i Hambræus texter.

Hambræus tonsättarkollega, Gunnar Bucht, har en annan syn på och relation till Adornos verk. I samband med några bildningsresor mellan åren 1953 och 1955 besöker han Darmstadt. I sin memoarbok från 1997 beskriver han ett tillfälle då han fick lyssna till en diskussion kring tolvtonsmusik samt till en seminarieserie kring Schönbergs kammarmusik. Seminarieserien var av särskilt intresse för honom då han sedan tidigare hade läst Adornos bok och därigenom blivit fascinerad av ”dess programmatiska konfrontation Schönberg-Stravinskij.” Han skriver följande om mötet med boken:

Adornos bok blev för mig omskakande. Den introducerade mig i den dialektiska historiepuffatning, enligt vilken ett historiskt stadium övervinner det närmast föregående, gör det föråldrat.⁴⁷⁷

Det var för Bucht ingen lättsmält kost. Framför allt innebar Adornos arbete ett första möte med Schönbergs musik, och så småningom även med Weberns. 1955 gör han närmare bekantskap med denna tonsättare i samband med en

⁴⁷³ Hambræus, 1952, 596.

⁴⁷⁴ Bengt Hambræus, ”Vad är tolvtonsmusik?”, i *Expressen*, 540223.

⁴⁷⁵ Broman, 1999, 223–228.

⁴⁷⁶ Billing, 2001, 56.

⁴⁷⁷ Bucht, 1997, 72.

Webernfestival och tribunal i Stockholm. Hambraeus och Bucht kom där att stå på var sin sida om Webern i den avslutande tribunalen – den förra beundrare och den senare kritiskt inställd. Detta evenemang skall jag återkomma till, men först en debatt om modern musik.

”Debatt om modern musik”

I slutet av 1950 och början av 1951 publicerar *Musikrevy* en artikelserie som syftar till att skapa debatt. Den frågeställning som debatteras är: ”Tycker ni om modern musik?”. Första inlägget är författat av Julius Ehrlich.⁴⁷⁸ Han vill mena att svaret på frågan ovan i de flesta fall blir ”ett mer eller mindre ’nej’”.⁴⁷⁹ Det finns en osäkerhet vid bedömning av modern musik och det är inte alla som har förmågan att vara mottagliga. Till detta hör också att förmågan att bedöma begränsas av fördomar, samt att dessa är växlande; ungdomar uttrycker exempelvis en säkerhet vid bedömningen, medan de äldre är främmande till allt nytt. Han menar vidare att konstnärerna utnyttjar det förhållandet att nya former ofta blir mer uppmärksammade än vad som egentligen borde vara fallet: ”Genom att utnyttja en ny teknik och nya uttrycksformer har de förstått att öka intresset för sina medelmåttiga verk.”⁴⁸⁰

Vid bedömningen av modern musik måste man enligt Ehrlich utgå från följande två huvudlinjer: dels det som talar till dess fördel, dvs. den allmänna osäkerheten i bedömandet, och överskattning av det formella; och dels det som talar till dess nackdel, dvs. reaktionen mot allt nytt, och åhörarnas inriktning på sina älsklingstonsättare. Omdömet bestäms även av andra faktorer vilka har att göra med en ”mera allmän-mänskligt betonad inställning till tonsättaren” – den moderna musikens tonsättare tvingas, för att överleva, få stöd hos andra. Här menar Ehrlich att ”de främsta förkämparna för den moderna musiken är dagspressens musikanmälare”, då dessa delar intresset för den skapande konstnärens öde.⁴⁸¹ Han menar vidare att en kritikers yrke inte ger honom samma möjligheter som en musikälskare, nämligen att välja bland de verk som han hör; en kritikers missnöje kommer därmed ofta till uttryck ”genom nedsättande omdömen om publiken.” Detta innebär i sin tur att publiken kritiseras för sin uppskattning av de ”ädlaste verken”. Ehrlich kommer även in på ett allmänt kulturpolitiskt problem, då han menar att erfarenheten också spelar in vid upplevelsen av

⁴⁷⁸ Enligt tidskriften *Musikrevy* är Ehrlich chef för Steinwayfabriken i Hamburg och en känd amatörmusiker med intresse för kammarmusik; varför hans artikel blev föremål för en debatt framkommer så vitt jag har sett inte – namnet har inte heller förekommit i några andra artiklar. I ingressen till inläggen i de kommande numren har Julius Ehrlich dessutom bytt namn till Theodor Ehrlich.

⁴⁷⁹ Ehrlich, 1950, 217.

⁴⁸⁰ Ehrlich, 1950, 217.

⁴⁸¹ Ehrlich, 1950, 217.

nya verk; publiken intar i allmänhet ”en positiv hållning till okända verk om dessa inte intar en otillbörlig stor plats i konsertprogrammen.”⁴⁸²

I de två efterföljande numren följer kommentarer till Ehrlichs resonemang. Rubriken över dessa kommentarer, ”Debatt om modern musik”, är inte riktigt hållbar, då det inte är frågan om någon debatt i form av meningsutbyten. Det rör sig snarare, som jag ser det, om personligt hållna formuleringar om skribenternas förhållande till den moderna musiken, med en del svar på frågor som Ehrlich ställer upp eller indirekt formulerar. Erland von Koch instämmer exempelvis i den kulturpolitiska ståndpunkten; han menar att man skulle göra den samtida musiken en tjänst om god modern musik presenterades flera gånger. Ett problem i sammanhanget är att de bästa nya kompositionerna uppförs så sällan att ”de ej hinner gå in i det allmänna medvetandet.”⁴⁸³ Samtidigt inser han att det är svårt att avgöra vilka av dessa nya verk som är bra – man vill inte ”pina publiken med misslyckade alster”.⁴⁸⁴ En lösning på detta problem är att ordna s.k. experimentkonserter där endast modern musik framförs inför ”fackmusiker, kritiker och eventuellt intresserad allmänhet.”⁴⁸⁵ Vid de stora konserterna sätts kvaliteten i det första rummet – inklusive ny musik. Såväl von Koch som Göte Carlid är tveksamma till påståendet om att den moderna musikens främsta förespråkare skulle vara dagspressens musikanmälare; von Koch menar att det är en uppgift för dirigenterna, exekutörerna och tonsättarna själva att kämpa för den moderna musiken. Tonsättaren Edvin Kallstenius instämmer dock i Ehrlichs påstående. Carlid gör vidare ett tvärsnitt av lyssnare bestående av ett antal grupper (han stöder sig här så vitt jag kan se inte på någon undersökning, utan det rör sig om en gissning). Den största gruppen (80 %) betraktar modern musik som buller. Den näst största gruppen (15 %) har ett diffust begrepp om att modern musik låter illa. Den tredje största gruppen (3 %) betraktar all modernism som snobberi där ”tron på det egna omdömet ofelbarhet stiger i direkt proportion till okunnigheten.”⁴⁸⁶ Det är endast 0,0009 % som enligt Carlid känner igen äkta vara.

Kallstenius ifrågasätter vidare de nya radikala konstnärernas krav på vidsynta förståelse för sina egna avvikande stilriktningar, när de själva inte är vidsynta nog att uppskatta mästerverken från 1800-talet. Han ställer den öppna frågan vilken sjukdom de unga lider av om de äldre lider av ”andlig åderförkalkning”, men något svar får vi inte. I det första numret av *Musikrevy* 1951 fortsätter ”debatten” med ett par inlägg. Två av skribenterna känner vi igen sedan 1945 i samband med Konsertföreningens programpolitik, nämligen Johannes Norrby och Sven Holm. Norrby resonerar kring vad modern musik är: Är det nyskri-

⁴⁸² Ehrlich, 1950, 218.

⁴⁸³ ”Debatt om modern musik”, 1950, 249.

⁴⁸⁴ ”Debatt om modern musik”, 1950, 249.

⁴⁸⁵ ”Debatt om modern musik”, 1950, 249.

⁴⁸⁶ ”Debatt om modern musik”, 1950, 250.

ven musik? Hur ny måste den vara? Var skall den tidsmässiga gränsen dras – 1910- eller 40-talet? Något konkret svar får vi inte ta del av; däremot svarar han på Ehrlichs fråga om huruvida han tycker om modern musik:

Det förefaller, som om det nuförtiden liksom under gångna tider finns för många, som skriver musik, eller i varje fall för många som fordrar, att deras musik skall ställas i centrum för allas uppmärksamhet. Vår tid överensstämmer med gångna tider också därigenom att antalet verkligt stora tonsättare är starkt begränsat.⁴⁸⁷

Det finns modern musik, dvs. ny musik, som han gillar – framför allt den typ som ”griper tag i [honom] och håller [honom] i oavlätlig spänning som ökas varje gång [han] hör den musiken.”⁴⁸⁸ Samtidigt menar han att han skulle välja Mozart framför den nutida tonsättare han skattar högst om han tvingades till att ta ställning. Till sist framträder Holm som finner den avvisande attityden gentemot modern musik absurd. Han menar också att det finns andra faktorer som talar för modern musik än dem som Ehrlich poängterar, som exempelvis människornas anpasslighet, de moderna yrkesorganisationerna – det är tonsättarna själva och inte kritikerna som sätter den moderna musiken i första rummet – samt föredrag, kommentarer och diskussioner.⁴⁸⁹

Estetiskt motstånd: kritiska röster om tolvtonsmusik

Tolvtonsmusiken kommer att färga den närmaste framtidens utveckling inom musikskapandet. Detta visar sig inte minst i att tolvtons- och punktmusiken så småningom blir föremål för diskussion i olika sammanhang.⁴⁹⁰ Den 22 september 1951 håller Fylkingen i Konserthusets lilla sal en tribunal om tolvtonsmusik. I diskussionspanelen sitter Blomdahl, Carlid, Hans Holewa⁴⁹¹ och Hambræus; de två första talar mot tolvtonsmusiken medan de två sistnämnda talar för. Diskussionsledare är Nils L. Wallin.

Tillställningen refereras i de stora dagstidningarna och får överlag dålig kritik. Ingmar Bengtsson, exempelvis, skriver att det inte gick så bra med att ”skingra mörkret kring förargelseklippan.”⁴⁹² Curt Berg menar att man borde

⁴⁸⁷ ”Debatt om modern musik”, 1951, 19.

⁴⁸⁸ ”Debatt om modern musik”, 1951, 19.

⁴⁸⁹ ”Debatt om modern musik”, 1951, 20–21.

⁴⁹⁰ Tillman gör i sin avhandling en historisk bakgrundsskiss till tolvtonsteknikens roll i 50-talets Sverige. Syftet med denna skiss är att få perspektiv på Lidholms tolvtonsmusik och receptionen av denna. Jag söker snarare placera in debatterna i ett större socio-historiskt sammanhang. Se Tillman, 1995, 3–6.

⁴⁹¹ Hans Holewa var en österrikisk-svensk tonsättare, en ”modernistisk pionjär, främst vad gäller tolvtonstekniken” och en av banbrytarna för den nya musiken i Sverige. Se ”Holewa, Hans”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 9, 1992, 73 (osign.) samt Haglund, 1976, 461.

⁴⁹² Ingmar Bengtsson, ”Kineseri med tolvtoner”, i *Svenska Dagbladet*, 510923.

vetat åtskilligt om tolvtonsteknik för att överhuvudtaget ha nytta av tillställningen.⁴⁹³ Kurt Atterberg skriver att diskussionen urartade till ett fastslående av: ”Schönberg är Schönberg, under det att delade meningar rådde om någon som hette Leibowitz var hans profet, auktoriserad eller ej.”⁴⁹⁴ Teddy Nyblom undrar vart man vill komma med tribunalen om tolvtonsmusiken och konstaterar att herrarna själva inte riktigt är på det klara med det – trots att Blomdahl pratar betydligt bättre än han komponerar. Han avslutar sitt referat på följande sätt:

Summan av kar de mumman: om man bollar med pythagoreiskt förminskade kvinter eller komman och får sexsiffriga relativa stränglängder, håller sig till absoluta intervallstorlekar, skriver i Hiss-dur, vilket ingen gör, eller upptäcker tolvtonskalan och upphöjer den till högsta lära så glömmar man tydligen i dessa kretsar bort Kants gamla formel om ”Das Ding an sich”. *Saken* är här det samma som *Musik*. Vilket system man komponerar efter spelar en underordnad roll, det betydelsefulla är hur man gör det.⁴⁹⁵

Alf Thoor, till sist, menar att det är svårt att diskutera kompositionsteknik på ett ”allmänfattligt sätt” och frågar om ämnet överhuvudtaget rör allmänheten. Även tribunalen som form ifrågasätter han; Fylkingen bör kanske snarare pröva en annan form ”i stil med radions politiska frågestunder, med besvärliga intervjuare kring ett eller ett par offer?”⁴⁹⁶ Vad gäller själva innehållet i debatten framgår det att Blomdahl riktar sin kritik främst mot förespråkarnas ”överdrivna tro på att användandet av en doktrinär teknik garanterar att resultatet blir bra musik.”⁴⁹⁷ Samtidigt ser han en viss nödvändighet i att underkasta sig en ordning. Knappt ett år tidigare hade Blomdahl uttryckt en skepsis gentemot tolvtonstekniken och hur illa han tyckte om Schönbergs expressionism. Ändå är han fascinerad av tolvtonstekniken:

Den rymmer sådana oändliga konstruktiva möjligheter – och enhetstanken är bestickande. Kanske går det att skriva bra musik med denna kompositionsteknik [...]?⁴⁹⁸

Holewa menar att huvudmålet för tolvtonsläran är att ”skapa en självvald ordning i kaos”, och att ”den stränga serietekniken främst hade en formbildande uppgift.”⁴⁹⁹ Även han tar avstånd från det doktrinära, men ser i tolvtonstekniken precis som Blomdahl enorma variationsmöjligheter. Carlid reagerar på Ho-

⁴⁹³ Curt Berg, ”Fylkingen”, i *Dagens Nyheter*, 510923.

⁴⁹⁴ Kurt Atterberg, ”Fylkingen”, i *Stockholm-Tidningen*, 510923.

⁴⁹⁵ Teddy Nyblom, ”Tolvtonsmusiken på tapeten”, i *Aftonbladet*, 510923.

⁴⁹⁶ Alf Thoor, ”Fylkingens tribunal”, i *Svenska Morgonbladet*, 510924.

⁴⁹⁷ Bengtsson, 510923.

⁴⁹⁸ Karl-Birger Blomdahl, ”I konstnärens verkstad. Variationer”, i *Morgon-Tidningen*, 500111.

⁴⁹⁹ Bengtsson, 510923.

lewas tal om ordning i kaos, och ser det som ett tecken på ”konservatoriekomplex”.⁵⁰⁰ Tolvtonstekniken, menar han, är att krypa in i en uniform – den ger förvisso trygghet men inte frihet. Hambræus ståndpunkt verkar mera oklar; Bengtsson menar dock att kontentan ”av ett av hans inlägg tycks ha varit, att vi ännu saknar perspektiv och därför finner mycket av tolvtonsmusiken vara pastischer på Schönberg”.⁵⁰¹ Den mest vettiga kommentar som framkom i tribunalen, åtminstone enligt några av recensenterna, kom från tonsättaren Edvin Kallstenius som satt i publiken. Enligt Bengtsson hade han en sund och klok inställning, när han hävdade att det är resultatet som är det viktiga, och inte metoden. Kallstenius uttrycker sig på följande sätt: ”Kan man göra god musik med tolvtonsteknik, så gärna för mej. Men av god musik skall man kräva att man vid åhörandet kan följa dess utveckling.”⁵⁰² Erland von Koch, som också satt i publiken, kommenterar även han tolvtonsmusiken; han betraktar den som snobbig och socialt missanpassad.⁵⁰³ I Carlids tvärsnitt förefaller von Koch tillhöra den tredje största gruppen, dvs. de som betraktar modern musik som snobberi.

Estetiskt motstånd: kritiska röster om konkret musik

I slutet av 1951 skriver Carlid en artikel om konkret musik.⁵⁰⁴ Grunden för den konkreta musiken är de akustiska fenomen som omger oss i vardagen, och det huvudsakliga syftet är ”att ge ljudmaterialet en ny verkan.”⁵⁰⁵ Pionjären inom detta område är Pierre Schaeffer som enligt Carlid ”anser det tonmaterial uttömt, som västerländsk musik arbetat med hittills”.⁵⁰⁶ Skillnaden mellan den traditionella musiken (inklusive den atonala) och den konkreta musiken ligger i materialet snarare än i dess struktur. Än så länge har musiken inte framförts i någon större utsträckning, men Carlid hävdar att det inte lär dröja länge förrän ”radions ’Nattövning’ [kommer] att stilla nyfikenheten”.⁵⁰⁷ I augusti 1952 redogör Bo Wallner i *Expressen* för sin syn på tyskt musikliv i samband med sommarkurserna i Darmstadt. Han konstaterar bl.a. att den konkreta musiken inom kort mycket väl kan bli en ”konstnärlig faktor att räkna med.”⁵⁰⁸

⁵⁰⁰ Bengtsson, 510923.

⁵⁰¹ Bengtsson, 510923. Hambræus fick rycka in i sista stund istället för Ilmar Laaban, vilket kan förklara den något oklara framtoning.

⁵⁰² Bengtsson, 510923.

⁵⁰³ Bengtsson, 510923.

⁵⁰⁴ Göte Carlid, ”Konkret musik”, i *Morgon-Tidningen*, 511129.

⁵⁰⁵ Carlid, 511129.

⁵⁰⁶ Carlid, 511129.

⁵⁰⁷ Carlid, 511129.

⁵⁰⁸ Bo Wallner, ”Tysk musiksommar”, *Expressen*, 520811. Han skriver bl.a. att ”[t]yskt musikliv tycks [...] just nu uppehålla livligare internationella kontakter än kanske något annat land i Europa.” Han beskriver bl.a. hur musikens utveckling går mot en rytmisk förnyelse – framför allt hos Messiaen som stod i fokus för 1953 års sommarkurs. Han gör också en intressant kommentar med

Nyfikenheten på den konkreta musiken stillades så småningom. Den 24 oktober 1952 äger en demonstration av konkret musik rum öppen endast för Fylkingens medlemmar och abonnenter. I några minnesanteckningar av Wallner framgår att materialet ”var beställt för Radiotjänsts Nattövning från den fransk[a] radion.”⁵⁰⁹ Enhörning hälsade åhörarna välkomna, Wallner anförde och Kjell Stensson gav en teknisk lektion om konkret musik. Pressen var på plats, men fick inte publicera recensionerna förrän programmet sändes en månad senare. Någon större uppmärksamhet rönt dock inte sändningen – åtminstone inte av dagspressen att döma.⁵¹⁰ Men några notiser kring händelsen finns att tillgå. Nattövning fyller vid detta tillfälle fem år, och annonser inför sändningen publiceras. I *Stockholms-Tidningen* kan man läsa följande:

Värt att lyssna på i kväll:

22.30 Nattövning. Litterärt och musikaliskt tills ni somnar – ett andningshål för det vällovligt exklusiva.⁵¹¹

Något sammanfattande omdöme är omöjligt att ge. Gösta Forsström (signaturen Jussta) i *Aftontidningen* tycker sig se i Schaeffers *Den ensamma människans symfoni* ”ett skickligt och ytterst suggestivt montage.”⁵¹² Lellky i *Dagens Nyheter* redovisar dock sina intryck från kvällens sändning i inte alltför positiva ordalag. Stenssons demonstration av den konkreta musiken gav närmast ett beklämmande intryck:

[Han] avslöjade obarmhärtigt de tekniska finesserna i dessa laboratorieexperiment, och man fick klart för sig att han skulle kunna bli en framstående kompositör på ett gebit, där behärskningen av radioteaterns ljudrekvisita och magnetofonen jämte en viss akustisk ljudingenjörfantasi är viktigare förutsättningar än något så omodernt som musikalisk begåvning och teknisk utbildning.⁵¹³

I början av 1954 framför man musik av Bäck, Hambræus och Pierre Boulez vid en av Fylkingens lördagsmatinéer. Konserten bjöd inte på någon munter upplevelse – den var enligt en av recensenterna rent av tråkig.⁵¹⁴ Varken Bäck

anledning av Stockhausens *Kreuzerspiel*: ”De övriga instrumenten spelar ofta endast sporadiskt – ’punktvis’ över denna rytmiska grund.” Wallner menar vidare att utgångspunkten för detta skrivsätt blir ”en radikalt finfördelad orkestersats, där tolvtonsserien presenteras i tolv olika instrument – alltså ett instrument för varje ton.”

⁵⁰⁹ *Fylkingen 1933–1959*, 1959, 160.

⁵¹⁰ En eventuell orsak till avsaknaden av recensioner kan vara Sven Hedins död som uppmärksammades med relativt stora uppslag i de flesta tidningar.

⁵¹¹ *Stockholms-Tidningen*, 521125. (osign.)

⁵¹² Gösta Forsström, ”Nattövning 5 år”, i *Aftontidningen*, 521126. (sign. Jussta)

⁵¹³ Åke Lellky, ”Nattövning”, i *Dagens Nyheter*, 521126.

⁵¹⁴ Gunnar Gezelius, ”Beethoven m.m.”, i *Aftonbladet*, 540124.

eller Hambræus musik gav något positivt intryck. Det verk som väckte mest uppståndelse var inte något av dessas, utan Boulez pianosonat nr.2, som enligt Curt Berg var ”rena rappakaljan”. Han skriver följande:

sådana noter är det fullkomligt onödigt att skriva ned; de kan frambringas utan några som helst förberedelser av en kunnig person som frampå nattkröken bearbetar ett piano utan att ha lärt sig spela.⁵¹⁵

Dessutom ”dabbade sig [pianisten] skandalöst vid tydandet av noterna på sista sidan” menar Berg. Han lyckades med konststycket att i de långsamma satserna inte undvika expressiva nyanser. Trots Boulez spelanvisningar utförde pianisten dessa takter ”med subtil tongivning och verkligt poetisk[t] föredrag. Därmed var sonatens grundtanke givetvis totalt förstörd.”⁵¹⁶ En annan recensent upplevde framförandet av Boulez sonat som det intressantaste som hände under konserten, men inte så mycket på grund av musiken, utan vid det tillfälle ”då pianist och notvändare inte kom överens om på vilken sida man befann sig.”⁵¹⁷ Till sist menar Moses Pergament att kompositionen var fruktansvärd; det var en ”fullkomligt onjutbar soppa”.⁵¹⁸

Estetiskt motstånd: kritiska röster om punktmusik

På lördagseftermiddagen den 29 januari 1955 står punktmusik på Fylkingens program. Konserten börjar med ett föredrag av Gunnar Larsson och Öyvind Fahlström, följt av musik av Luigi Nono och Hambræus. Rootzén kommenterar det hela med att det inte rörde sig om en vanlig konsert, utan snarare om en ”didaktisk demonstration.”⁵¹⁹ Några recensenter fann att Larssons och Fahlströms utläggningar var oklara, och att de inte lyckades förklara vad punktmusik är.⁵²⁰ Av recensionerna framgår vidare att föredraget till stora delar diskuterar begrepp som ”matematisk permutation”, ”permurerade serier” och ”automorf musik”.⁵²¹ Musikkritikern Åke Brandel gör en relativt klarläggande beskrivning av innehållet i Larssons anförande om punktmusik:

Enligt Larsson eftersträvar punktmusiken en punktviss, genomorganiserad och fulländad enhetlig musik, utgående från en förutbestämd tonserie och med ett kaleido-

⁵¹⁵ Curt Berg, i *Dagens Nyheter*, 540124.

⁵¹⁶ Berg, 540124.

⁵¹⁷ Gezelius, 540124.

⁵¹⁸ Moses Pergament, ”Svensk kammaropera på väg”, i *Aftontidningen*, 540130.

⁵¹⁹ Kajsa Rootzén, ”Exposition av punktmusik”, i *Svenska Dagbladet*, 550130.

⁵²⁰ Lennart Reimers, ”Punktmusik”, i *Stockholms-Tidningen*, 550130, Curt Berg, ”Punktmusik”, i *Dagens Nyheter*, 550130, och Yngve Flyckt, ”Ökenstråk och himlafärd”, i *Expressen*, 550205.

⁵²¹ Reimers, 550130 och Rootzén, 550130.

Estetiska och institutionella positioner

skopiskt blandande av toner, klanger och tidsvärden resulterande i både hör- och ohörbara, ständigt nya ordningar.⁵²²

Brandel anser att det var ett tappert försök Larsson gjorde, men särskilt övertygande tycks Larsson inte vara. Fahlström drog intressanta, men enligt Rootzén inte alltid så hållbara paralleller till den konkreta konsten. Flyckt finner dock att hans observationer är vettiga och bör komma i tryck.⁵²³ Pergament kommenterar inte i detalj Larssons och Fahlströms föredrag, men skriver följande om de unga s.k. punktmusikerna:

De skriver och håller föredrag om det sista skrikets – punktmusikens – sublima skörhet och obeskrivliga skönhet. Inte nog med det, de framhåller också dess lagbundna konstruktion och dess oemotsägliga logik.⁵²⁴

Frågan är om Pergament är positivt eller negativt inställd till punktmusiken? Han säger sig inte ha något emot det nya men menar samtidigt att det "förutsätter att ett eller flera tonsättargenier inlemmar dem i ett konstnärligt sammanhang av helt annorlunda beskaffenhet än det vi f.n. får till livs under beteckningen punktmusik."⁵²⁵ Punktmusiken faller honom således inte på läppen. Konserten fick ganska nedslående negativ kritik. Rootzén sammanfattar den som förbryllande och konstaterar att punktmusiken kräver en omläggning av såväl örat som ens estetik:

De "permuterande" serierna av klangklickar har [...] – trots kalkylerna – alltigenom ett drag av godtycklighet och verkar eftersom de utbreder sig i tiden merendels glappande och osammanhängande.⁵²⁶

Hon menar vidare att punktmusiken ter sig på ett oroande sätt avhumaniserad. Sammanfattningsvis får Hambræus genomgående negativ kritik. Hans opus 33, *Växelspel*, nådde enligt Berg överhuvudtaget inte alls till någon nivå, dvs. den "var helt platt, utan en enda tanke. Han uttryckte detta med en viss skicklighet."⁵²⁷ Pergament menar, precis som Berg, att det saknades musikaliska tankar och upplevde det som outhärdligt: "Punkterat bakhjul i orkesterlös skrothögsmeditation!"⁵²⁸ Brandel menar att det egentligen inte går att bedöma sådan musik efter första åhörandet och nöjer sig med att endast beskriva musiken. Precis

⁵²² Åke Brandel, "Fylkingen", i *Morgon-Tidningen*, 550130.

⁵²³ Flyckt, 550205.

⁵²⁴ Moses Pergament, "Punktmusik och annan", i *Aftontidningen*, 550205.

⁵²⁵ Pergament, 550205.

⁵²⁶ Rootzén, 550130.

⁵²⁷ Berg, 550130.

⁵²⁸ Pergament, 550205.

som Rootzén menar Brandel att musiken av åhörarna kräver en ”omställning av lyssnandet”. Han tycks dock ha en mer positiv inställning till punktmusiken än Rootzén och anser att Fylkingen inte bör ”tveka att konfrontera oss med andra punktmusikaliska kompositioner.”⁵²⁹

Hambræus beaktelse till Webern och punktmusik framgår med all tydlighet av resonemanget ovan. Man skulle kunna se hans artiklar från början av 50-talet som ett led i en strävan att få in Weberns musik på de svenska konsertprogrammen. Ett syfte med hans Webernartikel från 1952 framgår av följande:

den kan bidra till att främja förståelsen i vårt land för mästarens konst, denna pöintillistiska tonande grafik där ”varje suck är en roman” [...]. Ty Weberns livsverk är förmodligen ett av de viktigaste fenomenen i västerländsk musikkultur.⁵³⁰

Året därpå, dvs. 1953, argumenterar han för att det är på tiden att Weberns tonkonst blir såväl känd som utbredd i Sverige.⁵³¹ När Weberns musik i november 1955 står på Fylkingens program är det, mot bakgrund av den kritik som framkommer i samband med punktmusiken, föga förvånande att den får övervägande negativ kritik i pressen. Av recensionerna att döma blev den följande diskussionen, som ägde rum i form av en tribunal, inte särskilt klarläggande. Man skulle diskutera Weberns musik och dess betydelse, men av diskussionen fick åhörarna ”aldrig riktigt klart för sig om Webern och hans prestationer är av sådan enorm betydelse att ett evenemang som detta är helt motiverat”.⁵³² Deltagare i tribunalen är bl.a. Blomdahl, Bucht, Hambræus och Wallner.⁵³³ Wallner inleder med att läsa upp några begreppsbestämningar som debattdeltagarna skall följa, som begreppen atonal, tolvtonsteknik och serialism, men saknar enligt en av recensenterna en definition av begreppet musik.⁵³⁴ Hambræus och Bucht står, som tidigare noterats, på var sin sida om Webern; den förre beundrar honom, medan den senare tar avstånd från honom. Blomdahl intar en mera diplomatisk mellanposition men lutar mot Buchts ståndpunkt och framhåller ”att Weberns s.k. aforismer egentligen [bara är] tunna yteffekter blottade på musikaliskt innehåll”.⁵³⁵ Rootzén menar att debatten inte gav något svar på frågan om huruvida punktmusik är provrörsmusik eller tonkonst, och att betrakta Weberns musik som ”absolut riktig, klassiskt haltfull och förebildlig” anser hon vara skrämmande. Detta är inget annat än en reaktion mot vad Rootzén beskriver som musikens avhumanisering.⁵³⁶ Avhumanise-

⁵²⁹ Brandel, 550130.

⁵³⁰ Hambræus, 1952, 601.

⁵³¹ Bengt Hambræus, ”Musikveckorna i Darmstadt”, i *Svenska Dagbladet*, 530811.

⁵³² Åke Lellky, i *Dagens Nyheter*, 551120.

⁵³³ ”Fylkingens konserter”, i *Fylkingen 1933–1959*, 1959, 78.

⁵³⁴ Lellky, 551120.

⁵³⁵ Kajsa Rootzén, ”Provrörsmusik eller tonkonst?”, i *Svenska Dagbladet*, 551120.

⁵³⁶ Rootzén, 551120.

ringsargumentet känner vi igen sedan tidigare, och detta tas också upp i samband med diskussionen kring den elektroniska musiken (se kapitel 9). Atterberg är den som hårdast går till angrepp mot Weberns musik; han konstaterar att det känns en smula obekvämt att deltagarna ”har en så kortvarig personlig erfarenhet av musikhistorien” och upplyser läsaren om att han redan 1907 hörde musik som ”knappast skulle kunna skiljas från Weberns.”⁵³⁷ Där fanns likheter i form av ”formell saklighet” och ”dynamiska spänningsalstrande nyanser”, och han konstaterar att ”det hela var ’ett rent teoretisktkonstruktivt skapande’.”⁵³⁸ Detta är ett argument som vi känner igen i samband med stipendiestriden, där Atterberg skriver att det är han och hans generation som vet vad radikal musik är. Avslutningsvis skriver han att han offrat sig genom att tvinga sig vara alltför mångordig i sitt referat: ”Man kunde ju ha begränsat sig till en aforsism lika enkel som någon av Weberns: ’Upp som en sol och ned som en pang-pannkaka’.”⁵³⁹ Sture Bergel i *Expressen* skiljer sig från övriga recensenter då han uttrycker en klart positiv inställning till Weberns musik som talar utmärkt för sig själv: med dess sinne för ekonomi, sparsamhet i instrumenteringen, och det dämpade uttrycket, ser han Weberns musik som lyriska miniatyrer. Han uppfattar Weberns stråkorkester op.5 och stycken för fiol och piano op.7 som ”poesi av rent betagande verkan.”⁵⁴⁰ Följande beskrivning är också talande för hans positiva upplevelse:

Han bäddar med luft omkring den [tonen] så att dess glans skall synas, han släpper den inte förrän den har hunnit visa sina skiftningar i färg och styrka. Det är en juvelerarkonst.⁵⁴¹

Oaktat Bergels positiva inställning till Weberns musik visar de inställningar som jag har redogjort för ovan på ett estetiskt motstånd hos musikkritikerna. En iakttagelse bör lyftas fram innan vi går vidare, nämligen att det estetiska motståndet är centrerat till en relativt homogen grupp kritiker. Denna iakttagelse skall jag återkomma till i den avslutande sammanfattande analysen.

Estetiskt medhåll: positiva röster om den modesta modernismen

Estetiskt motstånd innebär alltid ett ställningstagande för något annat. Diskussionerna har hittills handlat om den moderna musikens frammarsch i det svenska musiklivet. Knappt något har nämnts om de tonsättare som är samtida med Hambræus, Bucht och Nilsson. För att visa att motståndet nästan uteslu-

⁵³⁷ Kurt Atterberg, ”Fallet Webern”, i *Stockholms-Tidningen*, 551120.

⁵³⁸ Atterberg, 551120.

⁵³⁹ Atterberg, 551120.

⁵⁴⁰ Sture Bergel, ”Anton Webern presenterad: bäddar med luft kring tonen”, i *Expressen*, 551121.

⁵⁴¹ Bergel, 551121.

tande är riktat mot tolvtons- och punktmusiken följer en kort genomgång av receptionen av den nya generation av tonsättare som framträder under 50-talet. De tonsättare som jag tänker på är Jan Carlstedt, Hans Eklund, Maurice Karkoff och Bo Linde. Jag har valt att koncentrera mig på de framträdanden som dessa gör i Fylkingen mellan 1951 och 1956, dvs. från deras första framträdanden till den konsert som går under titeln Musik 56 – De ungas forum (det är med andra ord varken frågan om någon debatt eller tribunal). Därmed täcks samma period in som när tolvtonsmusiken, den konkreta musik och punktmusiken utsattes för kritik. Viktigt i sammanhanget är att dessa tonsättare vid 50-talets början ännu studerade vid Musikhögskolan och att recensionerna därmed kan sägas vara färgade av detta utgångsläge.

Den första december 1951 framträder tre av tonsättarna i den nya generationen för första gången tillsammans i Fylkingen, nämligen Eklund, Karkoff och Linde. Den allmänna bedömningen är positiv, även om den tycks vara försiktig till sin karaktär.⁵⁴² Det är egentligen bara Gunnar Gezelius som avviker i sina formuleringar och i sin värdering, när han konstaterar följande: "Självutplåningen tycktes vara rätt fullständig".⁵⁴³ I slutet av mars 1954 framträder Linde med *Trio för violin, violincell och piano, op.5*. Atterberg är mycket positiv och konstaterar att Linde "har haft förstånd eller kanske intuition nog att [...] hålla sig på tonal mark, så att det fräna och det milda är verkningsfullt avbalanserat."⁵⁴⁴ Inte nog med det faktum att Linde håller sig på tonal mark, trion i sig "har förtjänster, som ligger på ett högre musikaliskt plan. Den skänker ett intryck av något fantastiskt, spökligt, överkligt", och Atterberg avslutar med att skriva att det var första gången han hört ett sådant modernt, radikalt verk som fångslat honom.⁵⁴⁵ Även signaturen B.F. är positiv till Lindes musik, som han finner vara ett "modellerande i mjuklora": "Han har något av schubertsk ingivelseglädje, en appolinisk [sic] mjukhet och ro, i sin musik."⁵⁴⁶ Curt Berg är inte odelat positiv men menar trots allt att Linde "visade upp en del eleganta konster".⁵⁴⁷ Året efter, i mars 1955, framträder Karkoff och Bucht i Fylkingen. Sammantaget får Bucht den mest positiva reaktionen (av Berg och Rootzén), dock inte av Atterberg som betraktar Buchts fyra bagateller som "ensartade" till skillnad från Karkoffs variationer för stråkkvartett som bjöd på "formell omväxling [...] ty sista variationen var riktigt vacker".⁵⁴⁸ I december samma år framträder Eklund och Sven-Eric Johanson vid samma konsert. Sammantaget fram-

⁵⁴² Se Ingmar Bengtsson, "Juniorlag i Fylkingen", i *Svenska Dagbladet*, 511202, Curt Berg, i *Dagens Nyheter*, 511202, samt Erland Sundström, "Fylkingen", i *Stockholms-Tidningen*, 511202.

⁵⁴³ Gunnar Gezelius, "Elevmusik", i *Aftonbladet*, 511202.

⁵⁴⁴ Kurt Atterberg, "Fylkingen", i *Stockholms-Tidningen*, 540328.

⁵⁴⁵ Atterberg, 540328.

⁵⁴⁶ "Sverige-Amerika i Fylkingen", i *Svenska Dagbladet*, 540328. (signatur B.F.)

⁵⁴⁷ Curt Berg, i *Dagens Nyheter*, 540328.

⁵⁴⁸ Kurt Atterberg, i *Stockholm-Tidningen*, 550320. Se också Curt Berg, i *Dagens Nyheter*, 550320, och Kajsa Rootzén, "Blandat program", i *Svenska Dagbladet*, 550320.

står konserten som relativt dystert.⁵⁴⁹ Den artikel som sticker ut från de övriga är Nybloms svidande kritik mot såväl Johanson som Radiotjänst:

hur kan Radiotjänst under sin nya kultiverade ledare alltjämt upplåta åt denna erbarmliga goja och hallådamerna utan att brista i skratt anmäla händelserna med så mycket allvarlig behärskning? Hur har vidare RIR [*Röster i Radio*] plats för idiotkommentarer av dylik strunt?⁵⁵⁰

Nyblom kallar vidare Johanson för ”tongycklare” – efter dennes framträdande i *Nattövning* den 2 januari 1950 – och menar att han i sitt musikskapande är ”förståndssvag och psykiskt undermålig”.⁵⁵¹

Någon bedömning av dessa recensioner är svår att göra, då traditionalisterna fortfarande tycks betraktas som ”tonsättare under utveckling”. I oktober 1956 framträder den nya generationen på Fylkingens scen under rubriken Musik 56 – De ungas forum, och det är först nu som recensionerna kan sättas i relation till bedömningen av de redan etablerade tonsättarna. Det som gör konserten intressant är att Carlstedt, Eklund och Karkoff (Linde medverkade inte) framträder samtidigt som Bo Nilsson och Bo Ullman – de tre förstnämnda som representanter för traditionslinjen och de två sistnämnda som representanter för den radikala musiken. Vi har med andra ord två estetiska ideal sida vid sida. Frågan är således hur recensenterna förhåller sig till de båda lägren.

Det allmänna intrycket av recensionerna är att Nilsson och Ullman sågas längs med fotknölnarna, medan de övriga ger ett klart mer positivt intryck hos recensenterna – med vissa variationer. Nyblom formulerar sig på följande sätt:

ATT VARIERA den konfekt som går under namn Modern musik är tydligen lika svårt för notskrivarna som för pennfäktarna som skall bedöma saken. Det blir så lätt en tjugig refräng, vars text här ej närmare behöver utläggas. En gemensam nämnare existerar: fult till leda är det allmänna olustintrycket.⁵⁵²

Mitt under framträdandet av Ullmans *Kvartett för flöjt, klarinett, viola och violincell* avlägsnar sig en herre med kommentaren ”Tack för den musiken!” Nyblom slår fast att det var skada ”att han använde ordet musik i sammanhanget”, och att musiken ”slog alla rekord i vanvett”.⁵⁵³ I Nilssons verk *Frequenzen* finner Nyblom några ljusglimtar, men hans kommentar är nog mer att betrakta som ironisk: ”xylofonden [bereder] oftast örat ett nöjsamt klirr. Vibrafon är ju alltid dessutom vibrafon och slagverk – slagverk.”⁵⁵⁴ Thoor tycks vilja undvika

⁵⁴⁹ Se *Dagens Nyheter*, 551204. (osign.)

⁵⁵⁰ Teddy Nyblom, ”’Hoppsan’ en hel halvtimme”, i *Aftonbladet*, 551204.

⁵⁵¹ Nyblom, 551204. Se även Björnberg, 1998, 77.

⁵⁵² Teddy Nyblom, ”Förnuft och vanvett i Fylkingen”, i *Aftonbladet*, 561021.

⁵⁵³ Nyblom, 561021.

⁵⁵⁴ Nyblom, 561021.

att kommentera Nilsson och Ullman – även om han anser att Nilssons verk är rätt trevligt att lyssna till.⁵⁵⁵ Atterberg har, som vi noterat ovan, uttryckt sitt ogillande mot tolvtons- och punktmusik. Han fortsätter i samma anda i samband med *Musik 56*:

I programmets mitt exponerades två plagg av kejsarens nya kläder, om vilket huvudsakligen bara är att säga att det verkar nedsättande för de övriga av programmets tonsättare att nödgas bli presenterade i så fjolligt sällskap. Det är egentligen skandal att bjuda på och låta sig bjudas på sådan strunt. En herre gick rasande sin väg. Det borde varit flera.⁵⁵⁶

Vad gäller de s.k. traditionalisterna bedöms deras musik i positiva ordalag. I samband med Carlstedts *Trio d'archi op.5 för fiol, altfiol och cello* poängterar Nyblom sitt avståndstagande från den moderna musiken: ”Bara han nu inte grips av rädslan att ej verka modern, så torde han ha framtiden för sig.”⁵⁵⁷ Thoor konstaterar att det trots Nilsson och Ullman fanns glädjeämnen. Eklunds musik visade känsla för stora sammanhang, och Karkoff var bäst för dagen.⁵⁵⁸ Atterberg visar, återigen, sitt avståndstagande från tolvtons- och punktmusik i sin kommentar till Carlstedts musik, som inte ”innehöll vare sig 12-tons- eller punktmusik. Men [den] äger modärnt kynne i alla fall. [...] Det hela är levande och har ingen död punkt.”⁵⁵⁹ Även Eklund och Karkoff får positiv kritik av Atterberg.

Radion och Måndagsgruppen

Det har av ovan anförda resonemang bl.a. framkommit att det främst var Fylkingen som förmedlade kontakt med feriekurserna i Darmstadt och som därmed fortsatte att radikaliserade den svenska konstmusiken. Medlemmarna i den f.d. Måndagsgruppen var till synes inte intresserade av att delta i feriekurserna för att studera och ta till sig det senaste inom den nya musiken. Man kan naturligtvis fråga sig varför, och om detta också innebar att 40-talisterna därmed försvann ut i musiklivets periferi. Snarare är det så att Blomdahl, Bäck, Lidholm, Bengtsson, Wallner, m.fl. i högsta grad var aktiva på den konstmusikalska arenan. Flera av dem deltar i debatter och tribunaler inom Fylkingens ram. Det har konstaterats att det var under 50-talet som Måndagsgruppens inflytande ”på allvar började göra sig gällande”.⁵⁶⁰ Vid en genomgång av Sveriges

⁵⁵⁵ Alf Thoor, ”Framtidshopp i Fylkingen”, i *Expressen*, 561021.

⁵⁵⁶ Kurt Atterberg, ”Fylkingen”, i *Stockholms-Tidningen*, 561021.

⁵⁵⁷ Nyblom, 561021.

⁵⁵⁸ Thoor, 561021.

⁵⁵⁹ Atterberg, 561021.

⁵⁶⁰ Höglund, 2005, 47.

Radios utveckling och dess verksamhet inom musikavdelningen framträder dessutom dessa aktörer i olika sammanhang med jämna mellanrum. Fram mot 40-talets mitt hade radion haft en speglade funktion snarare än vad Wallner benämner en ”aktivt pådrivande inställning till det nya.”⁵⁶¹ Men under 50- och 60-talen skulle den göra stora insatser för ny musik. Syftet med detta avsnitt är att studera vilka aktörer som medverkar till denna pådrivande inställning till det nya, och vilka eventuella kopplingar dessa har till andra institutioner. En del kopplingar har redan antytts ovan. Det bör påpekas inledningsvis att någon fullständig genomgång av musikavdelningens verksamhet varken är möjlig eller relevant. Förstoringsglaset har riktats på den s.k. seriösa musikens, där jag gör nedslag i val av repertoar, radioprogram och aktörer.⁵⁶²

Det framgår med all tydlighet vid genomgången av Radiotjänsts verksamhetsberättelser, att man inom radion vid slutet av 40-talet sökte bereda den samtida svenska tonkonsten en större plats i programmen än vad som tidigare varit fallet.⁵⁶³ Ett relativt stort utrymme i programtabläerna får olika typer av s.k. radorapsodier, vilka bl.a. syftar till att ”ge musikaliskt intresserade lyssnare tillfälle till ökad kunskap och upplysning om verk, gestalter och epoker i musikens historia”.⁵⁶⁴ Sådana rapsodier blir folkbildande inslag även under 50-talet. Andra program syftar till att ”återspegla strömningarna inom främst svenskt men även utländskt musikkliv, samtidigt som den vill upptaga till debatt aktuella problem berörande skilda musikaliska ämnen.”⁵⁶⁵ Den yngsta tonsättargenerationen bereds ett forum där musik av bl.a. Bäck, Lidholm, Blomdahl och Leygraf framförs. I det debattfriska 40-talet är musikkritiken och den moderna musiken föremål för debatt även i radio. Den 24 maj 1948 diskuterar man exempelvis den unga nya musiken, med deltagare som Blomdahl, Bengtsson och Lidholm, och i juni 1950 presenterar Bengtsson nyare svensk musik.⁵⁶⁶ Till de mer udda och experimentella inslagen i radio hör *Nattövning. Litterärt och musikaliskt tills ni somnar* som börjar sina sändningar 1947 och fortsätter

⁵⁶¹ Wallner, 1971, 50.

⁵⁶² För en mer genomgripande studie av radions musikverksamhet se Björnberg 1998.

⁵⁶³ *ÅbV*, 1947–1948, 12. På listan för de mest spelade svenska tonsättare mellan 1947 och 1953 står bl.a. Alfvén, Atterberg, Larsson, Rosenberg, Stenhammar och von Koch. Först 1949/50 finns Blomdahl med på listan – som nr.28. Se *ÅbV*, 1947–1948, 13 och 25; 1948–1949, 16–17; 1949–1950, 17–18; 1950–1951, 12; 1951–1952, 19; 1952–1953, 23.

⁵⁶⁴ *ÅbV*, 1947–1948, 15. Ett av de mest frekvent förekommande programmen är Sten Bromans *Stilhistoriska tvärsnitt*, som börjar sändas 1947. År 1946 hette programmet *Stilhistoriska strövtåg*. Ett annat viktigt inslag i folkbildningsverksamheten är *Att höra musik* – ett program som hade utarbetats av Ingmar Bengtsson, och som så småningom kommer ut i bokform under titeln *Från visa till symfoni*. Se *ÅbV*, 1947–1948, 59–60. Ingmar Bengtsson var även inblandad i en rad andra program, som exempelvis *Berömda orkestrar* och *Levande musikhistoria*, 15.

⁵⁶⁵ *ÅbV*, 1947–1948, 15–16. Exempel på sådana program är *Musikkronikan*.

⁵⁶⁶ *ÅbV*, 1947–1948, 16–25 samt 1949–1950, 44. Ett exempel på program där musik av de yngsta tonsättargenerationen är *Den unga musiken*.

till 1964.⁵⁶⁷ Programmet blir så småningom ”ett fast forum för aktuella strömningar inom musik och litteratur”, där bl.a. Magnus Enhörning är med i redaktionen.⁵⁶⁸ Programmet sänder, som vi har noterat, 1952 ett inslag om konkret musik. Följande referat, också från 1952, ger en inblick i programmets utformning och innehåll:

Oktobernattövningens musikaliska inslag var hämtade från Sverige, Schweiz och USA. Antingen det var slump eller beräkning fanns en gemensam nämnare för alla kompositionerna: anknytningen till tolvtonsteknik. Exakt hur den tillämpats i de tre fallen var omöjligt att avgöra bara genom ett enda åhörande. Men den fanns där, vilket meddelas som karaktäristik, eftersom sådan musik låter ”annorlunda” i största allmänhet.⁵⁶⁹

För det svenska inslaget står Sven-Eric Johansons *Invocation, koral och fugato för orgel* (1951), som Hambræus spelar i Göteborgs konserthus. Om musiken skriver Bengtsson följande: ”Vad man mest fäste sig vid [...] var den egenartat konsekventa och fascinerade klangbehandlingen i koralen. Vissa kompakta ackordföljder i forte i de omgivande partierna klingade däremot onjuttbart.”⁵⁷⁰ Ett visst humoristiskt inslag i programmet visar sig också i samband med att de musikaliska inslagen inflikades med en novell av den franske författaren Raymond Queneau, som handlade om en ”genetikstuderande häst [sic] och genomsyrades av den surrealistiska humor som det fordras latent anlag för tankeflykt för att uppskatta”.⁵⁷¹

Den moderna musikens roll i radion är vid 50-talets början inte fri från kritik. I en artikel från 1951 riktar Wallner kritik mot programverksamheten i radion. Han konstaterar bl.a. följande:

I centrum för programdiskussionen står svensk musik och modern. Två problem-barn som det finns krav på att sprida men som inte i samma grad som klassikerna och underhållningsmusiken samlar stora lyssnarskaror.⁵⁷²

Han undrar varför uppföranden av de unga svenska tonsättarnas verk är förvisade till specialprogram och menar att det finns en ”planlöshet med vilken Radiotjänsts musikavdelning ända till försommaren 1951 skött de kammarmusi-

⁵⁶⁷ Björnberg, 1998, 77 och 123.

⁵⁶⁸ *ÅbV*, 1953–1954, 18.

⁵⁶⁹ Ingmar Bengtsson och P.E.W., ”Nattövning”, i *Svenska Dagbladet*, 521030.

⁵⁷⁰ Bengtsson och P.E.W., 521030.

⁵⁷¹ Bengtsson och P.E.W., 521030. Raymond Queneau sysslade i sitt författarskap främst med språket, och ”utforskade dess möjligheter och begränsningar i ofta ångestladdad humoristiska tonlägen”. Se ”Queneau, Raymond”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 15, 1994, 383. (osign.)

⁵⁷² Bo Wallner, ”Musikproblem i svensk radio”, i *Ord och bild*, årg. 60, 1951, 397.

kaliska inslagen.”⁵⁷³ Han menar vidare att merparten av den nya svenska musiken är kammarmusik. Ett resultat av planlösheten visar sig bl.a. i att Bäcks stråkkvintett *Exercitier* från 1948 legat ospelad i två till tre år. Därmed, vill jag hävda, är det inte särskilt anmärkningsvärt att ingen av modernisterna finns med på listan över de mest spelade svenska tonsättare mellan 1947 och 1953, då mycket av deras musik är kammarmusik. Wallner ifrågasätter också hur urvalsprinciperna går till: ”Det tycks [...] som om den avgörande faktorn vore den inlämnade musikens radikalism. Ju modernare desto svårare att bli spelad.”⁵⁷⁴ Samtidigt menar han att likgiltiga verk som han anser vara svaga och intetsägande kan bli antagna.⁵⁷⁵ Det finns med andra ord en ensidig betoning av orkesterrepertoaren som Wallner ser som ett uttryck för efterblivenhet. I verksamhetsberättelsen 1952–1953 framkommer det att kammarmusiken är väl tillgodosedd, och under hösten 1952 och våren 1953 spelas det mycket kammarmusik i svensk radio, med verk av bl.a. Bäck, Blomdahl och Lidholm.⁵⁷⁶ Kanske har de programansvariga vid det här laget lyssnat på Wallners kritik? Som framkommit tidigare (se kapitel 4) är det vid denna tidpunkt som Kammarorkestern 1953 bildas och Edsbergs musikinstitut tar form.

Vid mitten av femtioalet anses det krävas av landets största musikinstitution, dvs. radion, ett intimt samarbete i ”musiklivets tjänst”. Jag tolkar detta så att detta samarbete tar sig uttryck genom kammarmusikens allt mer framträdande plats i radion, och i dess samarbete med föreningar som Fylkingen, Intim Musik och Levande Musik i Göteborg.⁵⁷⁷ Därtill vill man öka samarbetet med det internationella musiklivet, ”vars krafter i lämplig och mångsidigt balanserad omfattning bör nyttiggöras för vårt land.”⁵⁷⁸ Musikavdelningens planeringsledare inom radion var vid denna tidpunkt Gereon Brodin, och som ”konsulter” knöts till avdelningen Blomdahl, Leygraf och Wallner.⁵⁷⁹ Produktionen av programmen var organiserad i fyra sektioner, varvid Enhörning var såväl produktionschef som sektionschef för orkestersektionen. Lidholm var sektionschef för Kammarmusik och instrumentsolister. I årsboken framkommer att man särskilt satsade på ny svensk musik: ”Vi har bemödat oss om att inte låta något nytt svenskt verk, som kunnat antas äga en viss betydelse, gå oss själva förbi”.⁵⁸⁰ Man gör exempelvis verkbeställningar av de ledande svenska komponisterna, som t.ex. Blomdahls körverk *Anabase*, som blev ”det kanske största musikaliska

⁵⁷³ Wallner, 1951, 397. Med specialprogram avser Wallner förmodligen sådana som *Nattövning* och *Den unga musiken*.

⁵⁷⁴ Wallner, 1951, 398.

⁵⁷⁵ Wallner, 1951, 398.

⁵⁷⁶ *ÅbV*, 1952–1953, 31–39.

⁵⁷⁷ *ÅbV*, 1943–1954, 38.

⁵⁷⁸ *SRÅ*, 1955/56, 29.

⁵⁷⁹ *SRÅ*, 1955/56, 29.

⁵⁸⁰ *SRÅ*, 1955/56, 34–35.

företag som Sveriges Radio givit sig i kast med.”⁵⁸¹ Årsboken skvallrar om att verket blev en framgång. Responsen kring uruppförandet diskuteras utförligt i nästa avsnitt – huruvida verket kan betraktas som framgångsrikt är en intressant frågeställning i sammanhanget. Det väckte otvetydigt uppmärksamhet i pressen.

Radions musikerbetare fick ibland också möjlighet att åka utomlands för att knyta kontakter. Enhörning och Lidholm besöker exempelvis Köln, Frankfurt, München och Berlin.⁵⁸² Radions samarbete med andra och bildande av nya institutioner har således visat sig vara ett viktigt led i arbetet med att nå ut med den nya musiken. Under hösten 1954 startar konsertserien Nutida Musik. I årsboken 1954–1955 kan man läsa följande: ”Något helt nytt inom vårt musikliv innebar serien *Nutida musik* som omfattade 7 konserter med Konsertföreningen i Stockholm.”⁵⁸³ Konsertserien kom bl.a. att samarbeta med *Fylkingen* i samband med Webernfestivalen i november 1955 (se ovan), och man uruppför Blomdahls *Anabase* i december 1956 (se nästa kapitel). Hösten 1957 startar programtidskriften med samma namn, ett forum som speglar det svenska konstmusiklivet med fylliga artiklar och analyser av modern musik med Ingvar Lidholm som tidskriftens första redaktör. Programbevakningen i TV på det kulturella området är till skillnad från radion under slutet av 50-talet relativt snäv, då mest utrymme ges åt politiska sändningar: ”Konst, litteratur och musik har visserligen uppmärksammats men i relativt blygsam skala”, konstateras det i årsboken 1958.⁵⁸⁴ Blomdahl framträder under en rad år i slutet av 50-talet i TV. 1957 gör han exempelvis tre program om atonaliteten i musiken.⁵⁸⁵

Samhället, människorna och musiken

År 1954 publiceras Statens offentliga utredning rörande det svenska musiklivet.⁵⁸⁶ Nio personer sitter med i utredningen – bl.a. Ingmar Bengtsson.⁵⁸⁷ Wallner skriver följande om musikutredningen:

Det är en stor politisk handling även om den inte är partipolitisk. Den innebar en stor och mycket intressant analys av vad som behövdes av impulser för att det svenska musiklivet skulle utvecklas.⁵⁸⁸

⁵⁸¹ *SRÅ*, 1955/56, 34.

⁵⁸² *SRÅ*, 1955/56, 35.

⁵⁸³ *ÅbV*, 1954–1955, 46–47.

⁵⁸⁴ *SRÅ*, 1958, 130.

⁵⁸⁵ *SRÅ*, 1958, 130. Se också *SRÅ*, 1949/60, 241, 1960, 141 och 1962, 258.

⁵⁸⁶ *Musikliv i Sverige*, SOU, 1954: 2.

⁵⁸⁷ Förutom Ingmar Bengtsson sitter följande med som sakkunniga i utredningen: Tage Lindbom (FD), Yngve Härén (musikkonsulent), Lennart Lundén (kapellmästare), Julius Rabe (programchef), Einar Ralf (professor och direktör för musikhögskolan), Alva Sandberg-Norrländer (musiklärare), Walter Sundström (folkskollärare), Oscar Werner (hemmansägare), samt Tor Ahlberg (byråsekreterare).

”Föränderlighet är ett av det nutida samhällslivets mest framträdande drag” konstateras det i musikutredningen.⁵⁸⁹ Denna föränderlighet, menar man, kännetecknas av tekniska uppfinningar, upptäckter och vetenskapens framsteg. Musiken och musiklivet undgår inte att påverkas av denna föränderlighet, utan tonsättaren står alltid i relation till en sådan utveckling. Samtidigt är det så att musiken har sina ”inre lagar för sin tillblivelse. Den kan inte tvingas fram och den kan inte skapas enligt på förhand givna anvisningar och program.”⁵⁹⁰ Samhälle och musik är med andra ord otvetydigt sammankopplade, men följer samtidigt inte alltid samma lagar – samhället har sina inneboende tendenser och musiken har sina inneboende tendenser. Konsten och musiken måste dock ges förutsättningar, och därmed frihet, att som det står ”utifrån sina egna lagar och villkor gestalta och förnya sig själv.”⁵⁹¹ De samhälleliga tendenserna och de estetiska uttrycken står inte alltid i samklang, utan det råder alltid ett ”spänningstillstånd”, och det konstateras att ”det som är nytt [ofta uppfattas] som chockerande och irriterande.”⁵⁹²

Tage Lindbom, som sitter med i utredningen, diskuterar i en artikel från 1950 frågan om vad musiken betyder för nutidsmänniskan och konstaterar att det finns en svaghet i de musikpolitiska strävandena – dessa redovisas aldrig utan motiveras endast med ”det kulturella värde som musiken äger” och ”hur musiken lyfter och förädlar människorna”.⁵⁹³ Samhällsutvecklingen har förändrat villkoren för människans liv. I detta samhälle har förvisso levnadsstandaren höjts, men det finns en baksida:

Maskinen, som möjliggjort denna materiella standard, har trängt sig mellan människorna och materian, maskinen har på väsentliga punkter klippt av de levande och vitala förbindelser människan alltid haft med materian.⁵⁹⁴

Det moderna samhället hotar således människan – inte minst hotar passiviteten oss ”mitt uppe i det sjudande livet av tekniska uppfinningar”, vilket har inneburit att välfärdsstatens åtgärder till stora delar blivit verkningslösa.⁵⁹⁵ Lindblom menar att det gäller att sätta människorna i rörelse – inte minst genom de konstnärliga och estetiska verksamhetsformerna. Det hela är frågan om en estetisk utarmning ”där musikens uppgift blir att medvetandegöra, och att återupp-

⁵⁸⁸ ”Tre samtal om Måndagsgruppen. Ingmar Bengtsson, Sven-Erik Bäck, Jan Lennart Höglund och Bo Wallner”, 1999, 177–178. Utredningen börjar 1947 men avslutas först 1954.

⁵⁸⁹ *Musikliv i Sverige*, 1954: 2, 18.

⁵⁹⁰ *Musikliv i Sverige*, 1954: 2, 18.

⁵⁹¹ *Musikliv i Sverige*, 1954: 2, 18.

⁵⁹² *Musikliv i Sverige*, 1954: 2, 20.

⁵⁹³ Tage Lindbom, ”Musiken, maskinen, människan”, i *Musikrevy*, nr. 3, årg. 5, 1950, 83.

⁵⁹⁴ Lindbom, 1950, 84–85.

⁵⁹⁵ Lindbom, 1950, 85.

rätta den levande förbindelsen mellan maskinen och människan.”⁵⁹⁶ Det tema som Lindblom beskriver i artikeln framträder även i musikutredningen. Det är tydligt att man upplever en rädsla inför den tekniska och vetenskapliga utveckling som samhället går igenom. Den har förvisso möjliggjort en materiell standardhöjning, men detta har samtidigt inneburit att människans insatser och färdigheter har minskats genom maskinens standardfabrikat:

Hur värdefull för såväl materiellt som andligt framsteg tekniken varit och hur många lyckomöjligheter människorna än uppnått med maskinens hjälp, så kan det dock ej fördöljas, att det moderna industrisamhället samtidigt lett till en emotionell och estetisk förflockning, varpå symtom kan iakttas i många olika sammanhang.⁵⁹⁷

Det argumenteras för att den estetiska verksamheten ”ger den mest fullödiga, minst surrogatbetonade ersättningen för det som nutidsmänniskan förlorat.”⁵⁹⁸ Musiken fyller med andra ord ett behov; musiken har en funktion i social mening – ett resonemang som känns igen sedan tidigare. Min avslutande analys av ”40-talisen” i kapitel 5 visar bl.a. på att konstens syfte anses vara att motverka den vanebildande maskinkulturen (jfr. Nordins resonemang om individualismens moral och konstens uppgift). I musikutredningen konstateras det vidare att samhällsförändringen i mångt och mycket är på väg att bryta sönder den ”gamla” gemenskapsandan. Den kollektivism som 40-talet var på väg mot tycks således splittras upp. Man uttrycker sig på följande sätt: ”I den västerländska kultursituationen med dess individualistiska personlighetsideal är faran för att människorna skall bli ensamma och plågas av sin ensamhet icke att underskatta.”⁵⁹⁹ Solidaritetsandan håller på att upplösas, och musikens samhälleliga funktion blir därmed att skapa möjligheter för mänsklig samhörighet.

Musikutredningen visar således på tre centrala teman, av vilka det första har att göra med musikens förutsättningar att på egna villkor gestalta och förnya sig. Detta, vill jag hävda, hänger samman med den kritik som riktas mot programrepertoar och stipendieutdelning under 40-talets andra hälft. Det andra temat har att göra med individens position i relation till den vanebildande maskinkulturen, vilket diskuterades i kapitlet om ”40-talisen”. Oron inför den allstädes närvarande tekniska utvecklingen i slutet av 40-talet och 50-talet spelar en central roll för musikens sociala funktion. Det tredje temat har att göra med att musiken uppfyller ett specifikt behov, nämligen att skapa samhörighet och gemenskap. Detta tema framkommer med all tydlighet i samband med den stora musikdebatten, där frågan om musikens sociala ansvar diskuteras.

⁵⁹⁶ Lindbom, 1950, 85.

⁵⁹⁷ *Musikliv i Sverige*, 1954: 2, 23.

⁵⁹⁸ *Musikliv i Sverige*, 1954: 2, 23.

⁵⁹⁹ *Musikliv i Sverige*, 1954: 2, 24.

Motstånd, estetik och samhälle

De musikaliska företeelser som framträder under 50-talets första hälft ter sig vid denna tid egendomligt verkningslösa. Vad gäller den av *Musikrevy* initierade "debatten" om modern musik är innehållet allt annat än entydigt. Varför ställa frågan om huruvida man tycker om modern musik? Någon specifik bakomliggande tanke tycks inte finnas, dvs. vad man vill åstadkomma med debattserien – mer än möjligtvis knyta an till ett aktuellt ämne som relativt nyligen har diskuterats intensivt. Argumenteras det för eller mot den moderna musiken? Ett svar kan vara följande: "Modern musik i all ära; den kan vara bra för musiklivet i stort, men endast i måttlig skala". Vidare kan man fråga sig om detta är ett kultur- och musikpolitiskt argument eller ett estetiskt ställningstagande för eller mot den nya musiken. Mer rimligt, som jag ser det, är att betrakta debatten som den sista ringen på 40-talets debattvåg, vilken inte leder till någon ny och innehållsrik diskussion. Det estetiska motstånd som förespråkarna för den nya musiken möter i samband med tolvtons- och punktmusiken är tydligt i sig. Genom en jämförelse mellan kritikernas syn på traditionalisternas musik respektive den mer radikala framträder motståndet ännu tydligare. Kritikerna är förvisso inte odelat positiva till den yngre generationens mer modesta modernism, men det allmänna intrycket av recensionerna är ändå att musik som är på tonal mark är att föredra. Det estetiska motståndet tar så småningom ut sin rätt i samband med den stora musikdebatten. Det är på ett sätt märkligt att 40-talets debattlusta försvinner så pass snabbt; förutsättningar för en debatt om tolvtonsmusik saknas inte, då kritiken ibland var hämningslös. När väl debatten bryter ut kan man dessutom tycka att kritiken av den atonala musiken och tolvtonsmusiken har spelat ut sin roll, dvs. blivit inaktuell. Samtidigt behövs det ibland en viss startsträcka och något (någon) som tänder gnistan. Detta skall jag återkomma till i nästa kapitel.

Radios funktion förändras med tiden. Från att vid slutet av 40-talet främst ha syftat till att ge ökad kunskap och upplysning, återspegla strömningarna och skapa debatt i en slags folkbildaranda blir den under 50-talet i högre grad en pådrivande institution för den nya musiken. Denna förändringsprocess kan mer exakt dateras till omkring 1952/53, dvs. när kammarmusiken får större utrymme. Den kritik som Wallner riktar mot Radiotjänsts planlöshet vad gäller avsaknaden av framföranden av nyare svensk kammarmusik tycks vid denna tidpunkt ge utslag i form av bildandet av Kammarorkestern 1953, som så småningom utvecklar sig till ett musikinstitut (Edsberg). Radios inrättande av konsertserien Nutida Musik 1954 och dess samarbeten med Fylkingen bekräftar således Hambræus beskrivning av 50-talet som ett decennium präglad av fullbordande av uppbyggnadsarbeten av nya institutioner, men även samarbeten med redan befintliga.

Samhället under 1950-talet präglas i mångt och mycket av idéer som framträder redan under mellankrigstiden och 40-talet – det finns en optimism, ra-

tionalism och framstegstanke, men även en oro för individens emotionella status. Parallellt med detta samhällsklimat rör sig modernismen inom musikestetiken. Rationalism och framsteg i musiken tar sig i uttryck i den för sin tid mest tekniskt avancerade musiken, dvs. i Sverige under 50-talet tolytonsmusiken och i förlängningen punktmusiken. Men samspelet mellan samhälle och estetik löper inte friktionsfritt. Det sociala och institutionella motståndet mot den under 40-talet framåtblickande moderna musiken är ett uttryck för denna spänning. Det tycks vidare vara så att motståndet är konstant, dvs. att den framåtblickande moderna musiken ständigt för en kamp för sin existens. Förespråkarna för den nya musiken tvingas således argumentera för att den behövs i artiklar, genom demonstrationer och i föreläsningar i samband med att de framför ny musik – såväl sin egen som andras. Till skillnad från 40-talets andra hälft framträder detta motstånd inte lika mycket i 50-talets diskussioner om den nya musiken. Samtidigt som intresset för musik- och kulturpolitik avtar tycks det institutionella motståndet mot den moderna musiken minska. Motståndet kan mycket väl betraktas som ett socialt motstånd, i den bemärkelsen att det är samma kritiker som återkommer med samma negativa inställning till det nya i musiken. Men denna tar sig inte längre uttryck, menar jag, i sanktioner av olika slag, dvs. i indragna stipendier eller institutioner som inte spelar deras musik. Jag vill hävda att detta hänger samman med att modernisterna vinner mark genom olika typer av institutionella åtaganden – främst inom radion, men även i samarbeten mellan institutioner. I princip samtliga medlemmar av den f.d. Måndagsgruppen eller kretsen kring den är aktiva inom olika institutioner: Blomdahl, Bäck, Lidholm, Bengtsson, Leygraf, Wallin, Wallner och Carlid. Av den nya radikala generationen 50-talister utmärker sig särskilt Hambræus, som dels blir en förmedlande länk till Darmstadt och den nya musiken, dels deltar aktivt i samband med olika diskussioner, föreläsningar och konserter. Även Bucht i denna generation medverkar på olika håll.

Mot bakgrund av vad som framkommer av analysen ovan, vill jag avslutningsvis lyfta fram två teman som framöver blir allt mer framträdande i diskursen om den svenska konstmusiken. Båda har att göra med estetik och samhälle. I samband med den stora musikdebatten framträder i argumentationen på ett par ställen tydliga referenser, om inte direkt så i varje fall indirekt, till Adornos filosofi. Bengtsson tar, som vi har noterat ovan, bl.a. fasta på Adornos syn på relationen mellan musik och publik och den atonala musikens relation till samhället. Detta blir ett centralt tema i debatten. Det andra temat har att göra med de värderingar på vilket det nya samhället vilar, dvs. musikens samhälleliga funktion: skall musiken ha en sammanlänkande funktion eller en kritiserande? Redan i slutet av 40-talet (se kapitel 5) framträder idéer om att konstens och musikens samhälleliga uppgift bör bestå i att vara en kritisk kraft mot det rådande samhället. Frågan är således om detta är ett tema som framträder även under 50-talets senare hälft.

8. Den stora musikdebatten

”För er som avskyr modern musik: Den kan hjälpa outvecklade barn”

I föregående kapitel har vi sett hur det under 1950-talets första hälft framträder en mängd kritiska röster mot den nya konstmusiken: mot tolvtonsmusik, mot konkret musik och mot punktmusik. Kritiken fortsätter även under 50-talets andra hälft. I februari och mars 1956 publicerar musikkritikerna Yngve Flyckt och Alf Thoor ett antal artiklar i *Expressen*. Dessa artiklar kan ses som ett förspel till den stora musikdebatt som äger rum 1956/57 med anledning av uruppförandet av Karl-Birger Blomdahls oratorium *Anabase* den 14 december 1956 – vars text bygger på den franske författaren Saint-John Perses dikt från 1924 med samma namn. I antologin *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten* från 1957 får vi ta del av dessa artiklar.⁶⁰⁰

Rubriken till föreliggande avsnitt är hämtad från en av Flyckts artiklar, i vilken han resonerar kring modern musik och vår upplevelse av den – rubriken syftar som vi skall se till att vara en ironisk kommentar till den radikala och framför allt atonala musiken. Hos tonsättare som Gustav Mahler och Alban Berg finner de flesta inte någon spänningsupplösning: ”Musik som oroar jagar publiken ut ur konsertsalen. Den vill inte pinas i hörselnerverna – som tycks vara känsligare än ögat”.⁶⁰¹ Det måste vara något fel på dagens musik när den skrämmer bort folk. Vidare menar han att om barnens ”sjäsliga mekanism” slås ut kan musiken hjälpa dem att få liv i den igen; barnens ”behov av samhörighet vaknar”.⁶⁰² Den musik som visat sig lämplig för denna själsliga frigörelse är Bach och Mozart, men även Bartók och Hindemith. Men Flyckt betvivlar att modern musik, som exempelvis Bartóks, ”skulle få själar hos barn att nynna

⁶⁰⁰ *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957.

⁶⁰¹ Yngve Flyckt, ”För er som avskyr modern musik: Den kan hjälpa utvecklade barn”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 7. (*Expressen*, 560213)

⁶⁰² Flyckt, 1957, 9. (560213)

igen.”⁶⁰³ Och det har inte så mycket med dissonanserna i sig att göra, utan snarare avsaknaden av ”den organiska följen av dissonanser fram till det ensamstående, förlösande ackordet.”⁶⁰⁴

Flyckt, och Thoor, uttrycker med andra ord en starkt kritisk hållning mot den samtida radikala musik som de i princip anser förkastlig; de riktar även kritik mot den radikala musikens tonsättares totala brist på kontakt med lyssnarna. Flyckt betraktar exempelvis tolvtonsmusik och all form av atonal musik som ett uttryck för ”social rotlöshet och missanpassning”, vars anhängare behöver stöd i form av ”psykisk behandling” så att de så småningom kan återanpassas till den sociala miljön. Dagens tonsättare, dvs. de radikala, lever kvar i en genikult, i vilken de helst av allt vill verka utan publik. Vidare tycks dessa tonsättare inte vilja vara en del av gemenskapen, och framför allt vågar de inte ”satsa sig själva i bekännelse till musikens uppgift i samhället”.⁶⁰⁵ Thoor poängterar det moraliska ansvar som de radikala tonsättarna har gentemot sin publik. Det är deras uppgift att etablera en kontakt.⁶⁰⁶

Frågan är vad det är för gemenskap, eller samhörighet, som avses? Vilken är musikens uppgift i samhället? Och är det verkligen tonsättarens ansvar att etablera en kontakt med sin publik? Dessa är några frågor som skall redas ut nedan.

Den 24 november 1956 publicerar *Expressen* en protestskrivelse med anledning av en artikel skriven av Flyckt. Protesten, som är underskriven av Gunnar Bucht, Gunnar Larsson, Kerstin Linder och Knut Wiggen, riktar mot Flyckts ”ovärdiga sätt” att karakterisera musiker och musikaliska presentationer, vilket i grund och botten bygger på felaktigheter som leder fram till en falsk framställning av exempelvis Schönberg och tolvtonsmusiken. Särskilt protesterar de mot Flyckts resonemang kring missanpassning, som de menar har likheter ”med vissa drag i diktaturstaters kulturpolitik.”⁶⁰⁷ En sådan typ av politik ser de som ett hot mot deras frihet och moraliska ansvar, dvs. ett hot mot det ”som vi förknippar med allas våra grundläggande värderingar”.⁶⁰⁸

⁶⁰³ Flyckt, 1957, 9. (560213)

⁶⁰⁴ Flyckt, 1957, 10. (560213)

⁶⁰⁵ Yngve Flyckt, ”Varför inte toppjazz i Fylkingen?”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 28. (*Expressen*, 561119)

⁶⁰⁶ Alf Thoor, ”Säljarens marknad isolerar tonsättarna”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 15. (*Expressen*, 560319)

⁶⁰⁷ ”*Fylkingens styrelse*: Protestskrivelse med kommentar av Yngve Flyckt”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 31. (*Expressen*, 561124)

⁶⁰⁸ ”*Fylkingens styrelse*: Protestskrivelse med kommentar av Yngve Flyckt”, 1957, 31. (561124)

Anabase: "Mästerverk eller bluff och båg?"

Recensenterna kan delas upp i två kategorier: å ena sidan de som riktar skarp kritik mot Blomdahls *Anabase*, och å andra sidan de som hyllar honom i lov-sång. I den första kategorin ingår Kurt Atterberg, Teddy Nyblom och Alf Thoor. Atterberg, exempelvis, jämför körverket med den tio år tidigare i obegriplighetsdebatten så uppmärksammade diktsamlingen *Camera obscura*, genom att hävda att det är "det dunkelt sagda" (det obegripliga) som tycks vara utgångspunkten; han ställer sig därmed frågande om det överhuvudtaget har med konst att göra. Verket framstår för Atterberg som osammanhängande och fragmentariskt.⁶⁰⁹ Nyblom hävdar att den s.k. talfugan som ingår i verket inte kan betraktas som musik, utan snarare som "fonism" (ljudkonst). Vår tid bör ha en plats för en "melodiskt vänlig, problemfri musik", istället för den bullersamma musik som *Anabase* representerar.⁶¹⁰ Thoor, till sist, menar bl.a. att Perses dikt inte förmår kompletteras av någon musik – det är snarare så att Blomdahls musik får en motsatt effekt. Framför allt riktar han kritik inte så mycket mot körverket i sig, utan mot ny musik överhuvudtaget och dess position i vårt samhälle som tycks befinna sig bortom alla krav och restriktioner. Allt detta sammantaget bidrar till att Thoor börjar ifrågasätta vilken konstmoral vi har: är denna konstnärliga frihet ett nödvändigt ont? Denna fråga, menar han, är något som måste diskuteras mer ingående.

I den andra kategorin recenserar Ingmar Bengtsson, Åke Brandel och Folke Hähnel, som i Blomdahl ser en mästare i hantverkskunnande, och således *Anabase* som ett mästerverk: "Den goda varan talar [...] för sig själv" och "detta är hans mäktigaste skapelse hittills" är två bedömningar som visar på verkets storhet.⁶¹¹ Gemensamt för de flesta kritiker – såväl positivt som negativt inställda – är att de menar att programbladet bör ha parallella texter på svenska och franska för underlätta för publiken.

Dessa två diametralt motsatta uppfattningar om Blomdahls oratorium får litteraturkritikern i *Dagens Nyheter* Bengt Holmqvist att reagera. Holmqvist menar att det finns en ojämnhet i den stockholmska musikkritiken vad gäller samtida musik: å ena sidan en "grundlig analys och saklig karakteristik", med "uppskattande omdömen", och å andra sidan ett "tjafsigt kåserande [...] utan intellektuell hållning".⁶¹² Den huvudsakliga kritiken riktar han mot Thoor (Atterberg och Nyblom lönar det sig inte att diskutera med, menar Holmqvist); han anser att Thoors värdering av *Anabase* är tveksam och osäker. Framför allt

⁶⁰⁹ Kurt Atterberg, i *Erkänn musiken!*, 1957, 38–39. (*Stockholms-Tidningen*, 561215)

⁶¹⁰ Teddy Nyblom, i *Erkänn musiken!*, 1957, 54. (*Aftonbladet*, 561215)

⁶¹¹ Ingmar Bengtsson, i *Erkänn musiken!*, 1957, 41, (*Svenska Dagbladet*, 561215), och Folke Hähnel, i *Erkänn musiken!*, 1957, 47. (*Dagens Nyheter*, 561215)

⁶¹² Bengt Holmqvist, "Något om musikkritik", i *Erkänn musiken!*, 1957, 60. (*Dagens Nyheter*, 561220)

kritiserar han dennes ifrågasättande av den ”rådande” konstmoral, som han anser genomsyra den samtida radikala moderna musiken. Men Holmqvist menar att man i princip aldrig har ”rätt att mäta ett konstverks ’angelägenhetsgrad’ med storleken av dess premiärpublik [...]. Som om det inte vore en naturlig samhällsuppgift att stödja just den konst som går nya och i första ögonblicket svårtillgängliga vägar!”⁶¹³ Det vore dessutom kultursabotage, eller moraliskt förkastligt, att låta sin konstnärliga ambition ge vika för ”ett antaget behov av alster som omedelbart är tillgängliga för masskonsumtion!”⁶¹⁴ Holmqvist tycker sig skymta en kampanj mot den nya musiken i Thoors och Flyckts artiklar: man måste skilja mellan kampanjer och bedömningar av det enskilda verket.⁶¹⁵ Två dagar senare replikerar Thoor med en artikel i *Expressen*, vilken visar på det skarpa tonläge som framskyntar i debattartiklarna. Han anklagar bl.a. Holmqvist för ”härresande tendentiösa referat” med ”oklara analogier” och ”förrädiska begreppsglidningar”.⁶¹⁶ Återigen påpekar Thoor att Blomdahls verk är ett bra exempel på tonsättarens brist på kontaktambitioner.

Den 29 december svarar åtta tonsättare på en enkät publicerad i *Dagens Nyheter*.⁶¹⁷ Följande två frågor ställdes: ”Är det rimligt att ifrågasätta det berättigade i att offentliga institutioner stöder radikal musik?”, och ”Bör man i detta fall tänka mer på publiken?” Alla svarade nej på den första frågan; Blomdahl, exempelvis, menade att det vore sabotage om offentliga institutioner skulle sluta stödja radikal musik. Rabe menade att radion skall ge allt, medan såväl Wirén som Nystroem ansåg att publiken skall tränas. Bäck tycks i sitt svar följa upp den fråga han fick i kollektivartikeln tillsammans med Blomdahl ifråga om kontakt- eller sanningsbehov, och också vidhålla sin ståndpunkt: även hos de mest radikala tonsättarna finns ett kontaktbehov. Både de så kallade ”exklusiva och de folkliga kompositörerna behövs. Spänningen mellan kontaktbehov och sanningsbehov är stark hos bägge.”⁶¹⁸

Om atonalism och socialt ansvar: asocial eller antisocial?

Flyckt går till försvar för Thoors artikel som Holmqvist kritiserar. Han menar att den dels uppvisar en estetisk bedömning av *Anabase*, dels pekar på proble-

⁶¹³ Holmqvist, 1957, 63–64. (561220)

⁶¹⁴ Holmqvist, 1957, 64. (561220)

⁶¹⁵ Bengt Holmqvist, ”Litet mera om musikkritik”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 69. (*Dagens Nyheter*, 561223)

⁶¹⁶ Alf Thoor, ”Intresserad allmogeman får svar i modernistdebatten”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 68. (*Expressen*, 561222)

⁶¹⁷ ”Varje konstnär vill kontakt. Tonsättaren sviker om han anpassar sig”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 70–78. (*Dagens Nyheter*, 561229). De som svarade på enkäten var Karl-Birger Blomdahl, Julius Rabe, Dag Wirén, Hans Leygraf, Gösta Nystroem, Sven E. Svensson, Lars-Erik Larsson samt Sven-Erik Bäck.

⁶¹⁸ ”Varje konstnär vill kontakt. Tonsättaren sviker om han anpassar sig”, 1957, 78. (561229)

met kring relationen mellan publik och radikal musik.⁶¹⁹ Flyckt förundras över Holmqvists läsning av artikeln – det rör sig om falsk redovisning; dessutom består enkäten av onödiga rundfrågor med truismer till svar.⁶²⁰ Det mest anmärkningsvärda i Flyckts artikel är dock hans självreflexion vad gäller den radikala musiken:

Jag har den 27 februari redogjort för hur jag i många år försökt fatta Schönberg och annan atonal musik men misslyckats. Jag har dristat mig att därav dra den slutsatsen att vad som misslyckats i örats omställning för en positivt inställd fackman under låt oss säga 15 år, det torde inte lyckas för en konsertpublik under 30 år.⁶²¹

Detta uttalande om atonal musik får Paul Patera att reagera. Om Flyckt är oförmögen att ta till sig atonal musik, varför då fortsätta att skriva om den: Vore det inte bättre om en musikkritiker yttrar sig om den musik han känner sig förtrogen med? Varför skall han yttra sig om all musik, då det uppenbarligen alltid kommer att finnas musikområden som vi har svårare att få kontakt med?⁶²²

Flyckt utvecklar så småningom ett resonemang kring olika aspekter på konstnärens relation till samhället. En aspekt har att göra med konstnärens engagemang i aktuella sociala problem – ett engagemang som författarna har, men som tonsättarna knappast har haft. Med referens till Hindemiths bok *Musik i vår tid* som publicerats på svenska 1956 ser han i musiken ett krav på engagemang.⁶²³ En annan aspekt är att ett konstverk manar till inlevelse och därmed till uppräckning ur slapphet. Verket lär mig att ”jag inte är något unikt utan en del av en stor gemenskap”.⁶²⁴ Konstnären fungerar som sammanhållare och fördjupare. En tredje aspekt har att göra med den mänskliga organisationsförmågan som framför allt avspeglar sig i musiken. Vi får inte nöja oss med det kulturliv vi har idag – konsten måste vidare, det måste formars radikal konst:

Men – och här går gränsen för det tillåtna – konstnären måste känna att han är en förmedlare till sina medmänniskor. Är han en verklig konstnär, då finns också inom honom en längtan att ge andra del av det han bär inom sig.⁶²⁵

⁶¹⁹ Yngve Flyckt, ”Bengt Holmqvists angrepp halvt intellektuellt misstag”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 89. (*Expressen*, 570105)

⁶²⁰ Flyckt, 1957, 92. (570105)

⁶²¹ Flyckt, 1957, 93. (570105)

⁶²² Paul Patera, ”Inlägg”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 176. (*Dagstidningen*, 570126)

⁶²³ Paul Hindemith, *Musik i vår tid*, Gebers Förlag AB, Uppsala, 1956 (1952).

⁶²⁴ Yngve Flyckt, ”Konstnären är samhällets väckelsepredikant”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 96. (*Expressen*, 570107)

⁶²⁵ Flyckt, 1957, 97. (570107)

Konstnären skall, förutom att lösa sina tekniska problem, även, och framför allt, anpassa sig efter en publik. Och det är här Flyckt ifrågasätter vissa tonsättares vilja till anpassning – särskilt när det gäller att nå fram med sitt budskap till publiken. Rubriken till den ovannämnda enkät som *Dagens Nyheter* utformade, dvs. ”Varje konstnär vill kontakt. Tonsättaren sviker om han anpassar sig”, betecknar Flyckt som ”den asociala tonsättarens stridsförklaring mot samhället.”⁶²⁶

Hur skall då klyftan mellan tonsättare och publik överbryggas? Bo Wallner menar att ansvaret måste ligga på musikanmälarna och inte på tonsättarna. Tidningarna bär på ett ansvar ifråga om denna klyfta, och vad som krävs är en ordentlig upprustning bland musikkritikerna.⁶²⁷ Som svar på Wallners krav föreslår Flyckt en rundabordskonferens där detta skall diskuteras.⁶²⁸ Konferensen äger rum den 23 januari 1957 och refereras i *Expressen* några dagar senare. Utgångspunkten för diskussionen är att den seriösa musiken är på väg att försvinna ur folkhemmets musikintresse; frågan är hur man skall stimulera ett nytt musikintresse och hur klyftan skall överbryggas. Skulden till krisen ansågs ligga hos kritikerna och skolorna, och kontentan av diskussionen var att genom bildning, utbildning och uppfostran kan en ny musikpublik skapas.⁶²⁹

I understreckaren ”Modern musik – för vem?” söker Ingmar Bengtsson reda ut vad som (egentligen) avses med publik, och tonsättarens förhållande till denna. Han börjar med att ställa följande fråga: kan den musik som skrivs nu-förtiden anses vända sig till ”många eller få ’smakriktningar’”? Att musiken skrivs till alla grupper är en truism; men det är också så att vissa grupper blir sämre tillgodosedda än andra, vilket borde utjämnas genom ”att varutillgången står i direkt proportion till gruppens storlek.”⁶³⁰ Mer viktigt är hur det förhåller sig med de seriösa tonsättarna som vänder sig till samma publikrets, dvs. ”den ordinarie konsertpubliken”. Om det föreligger på detta sätt följer det att de lyckats olika väl med att nå denna publik. Bengtsson anser dock att detta resonemang är bedrägligt, och det av två anledningar: å ena sidan försvinner tonsättarens egen föreställning om vilken publik han vänder sig till, och å andra sidan sammanblandas tonsättarens s.k. mottagarideal med den konkreta kretsen av mottagare. Hur den egna föreställningen om tonsättarens publik försvinner framgår inte av resonemanget, men Bengtsson menar att denne alltid har ett mottagarideal, dvs. en förhoppning om att någon eller några ”skall känna reso-

⁶²⁶ Flyckt, 1957, 99. (570107)

⁶²⁷ Bo Wallner, ”Brev till Yngve Flyckt och svar av Flyckt”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 126–128. (*Expressen*, 570115)

⁶²⁸ ”Expressens rundabordskonferens”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 190–196. (*Expressen*, 570128) De som medverkade vid konferensen var Yngve Flyckt, Johannes Norrby, Käbi Laretei, Hemming Sten (*Expressens* kulturredaktör), Alf Thoor samt Sven Wilson (STIM-chef).

⁶²⁹ ”Expressens rundabordskonferens”, 1957, 190–192. (570128)

⁶³⁰ Ingmar Bengtsson, ”Modern musik – för vem?”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 134. (*Svenska Dagbladet*, 570116)

nans för verket.”⁶³¹ Detta mottagarideal ingår alltså i verket och skiftar dessutom från verk till verk hos samma tonsättare: ”Detta tycks betyda att varje art av budskap svarar mot en art av mottagare – helt enkelt ’de mottagliga’, vilka kan vara en, få eller många.”⁶³² Detta innebär i förlängningen att om tonsättarens budskap inte passar en viss publikkrets, ”så kan graden av samstämmighet inte utan vidare tas till måttstock för tonsättarens budskap mätt i mottagarvidd.”⁶³³ Det är enligt Bengtsson således så att mottagarsidan, dvs. publiken, alltid spelar in för tonsättaren – även om det kan ske på olika sätt: idealet kan vara ett stort komplex av bestämda musikkretsar; det kan omfatta många människor utan att motsvara en publikkrets; idealet kan ha sådana kvaliteter att det tar tid innan någon upptäcker dem; idealet kan också vara utformat efter en viss mall, och slutligen kan det i motsats till mallen företräda en inställning som närmast kan betraktas som *antisocial*, till skillnad från Flyckts karakterisering av de atonala tonsättarna som *asociala*.⁶³⁴ Om den sista typen av ideal och om tonsättarens exklusivitet och nonchalans mot den breda publiken formulerar Bengtsson sig så här:

Dess [budskapets] mottagare är ytterst *den enskilda människan*, de enskilda människor som kan känna resonans för det, behöver det och kan ta emot det aktivt-engagerat. Men om konstnären [...] anser att individualismen sitter i kläm i det moderna samhället, att den allmänna tendensen går mot materialism och att industrin förflackar de konstnärliga medlen – vad kan då framstå som väsentligare för honom än att peka på någonting annat? Att bekämpa förflackningen? Att oroa? Då kan det kännas som ett ärlighetskrav för honom att vara ”antisocial” i känslan av förpliktelse mot negligerade eller förtrampade eller ömtåliga värden och mot lika-sinnade.⁶³⁵

Flyckt hävdar att Bengtssons understreckare är ett ofruktbart teoretiserande och menar att grunden till det kompakta motstånd som finns mot ny musik har att göra med att örats nervceller av allt att döma är ”vida ömtåligare än ögats. [...] En hund dödas med ljud, men inte av färg.”⁶³⁶ Resonemanget känner vi igen sedan tidigare.

Centralt för Thoor, enligt honom själv, är i huvudsak tonsättarens attityd och syn på sin uppgift snarare än huruvida han eller hon använder tolvtonsteknik eller inte. Men vi skall inte enbart anklaga tonsättarna för den ökande klyftan. Det är viktigt med de musikaliska mellanhänderna. Frågan är var dessa

⁶³¹ Bengtsson, 1957, 134. (570116)

⁶³² Bengtsson, 1957, 135. (570116)

⁶³³ Bengtsson, 1957, 135. (570116)

⁶³⁴ Bengtsson, 1957, 135–136. (570116)

⁶³⁵ Bengtsson, 1957, 136–137. (570116)

⁶³⁶ Yngve Flyckt, ”Bräkets facit: musiken släpar efter!”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 187. (*Expressen*, 570126)

”kontaktmän” finns.⁶³⁷ Här antyder således Thoor att även kritikern bär på ett ansvar för att åtminstone minska på klyftan. Men han menar också att kritikern har en s.k. dubbel lojalitet: å ena sidan mot den han skriver om, och å ena sidan mot den han skriver för. Vissa kritiker (dock inte han själv) brister i denna lojalitet. Såväl Holmqvist som Bengtsson ”har känt en obrottslig lojalitet mot konstnärerna, i det här fallet de avancerade modernisterna.”⁶³⁸ I Bengtssoncitater ovan ser han ett uttryck för en genomtänkt konståskådning och ett prov på vad en ensidig lojalitet kan resultera i.⁶³⁹ Thoor avslutar sin artikel med den öppna frågan om huruvida massan och konstnären överhuvudtaget har något gemensamt.

Bengtsson replikerar naturligtvis på Thoors angrepp och menar att det alls inte är något uttryck för en specifik konståskådning. Det finns nämligen rimliga skäl att anta att ”många konstnärers värld inte har så mycket gemensamt med ’massans’.”⁶⁴⁰ Denna måhända något kulturpessimistiska syn, som Thoor menar Bengtsson har, ser den senare som en indikator på mänsklighetens medelnivå och ett tecken på de kulturfientliga krafter som är verksamma nuförtiden, dvs. de som gynnar slapphet och likriktning.⁶⁴¹ Ansvaret inför konsten respektive inför publiken är inte två diametralt motsatta saker, utan de ”möts i kravet på lojalitet.”⁶⁴² Förslag på åtgärder i syfte att reducera klyftan mellan musik och publik är att engagera yngre tonsättare i konkreta uppgifter och sammanhang, att i planläggningen av repertoarval orientera kring ny musik, samt att hos musikpedagoger och skolmusiklärare skapa ett mer öppet perspektiv än vad som nu tycks råda.⁶⁴³

Tonsättarna om den moderna musiken och publikkontakten

Kritikerna må ha sina synpunkter på den radikala musiken och dess relation till publiken. Men vad säger tonsättarna själva om detta? Hur ser de på sitt konstnärsskapande och vilken relation har de till sin publik? Under debattens gång får vi ta del av några tonsättares syn och åsikter. En av dessa är Lennart Hedwall. För honom är uttrycksbehovet det allra viktigaste, och han finner i den goda atonala musiken ett uttrycksmedel som manar till ett engagemang som inte finns i den modernistiska musik som vilar på den traditionella grunden.

⁶³⁷ Alf Thoor, ”Efterlyses: musikaliska kontaktmän”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 141. (*Morgon-Bladet*, 570117)

⁶³⁸ Alf Thoor, ”Musikkritikerns dubbla lojalitet”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 161. (*Morgon-Bladet*, 570121)

⁶³⁹ Thoor, 1957, 162 (570121).

⁶⁴⁰ Ingmar Bengtsson, ”Frågor och förslag i musikdebatten”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 165. (*Svenska Dagbladet*, 570123)

⁶⁴¹ Bengtsson, 1957, 165. (570123)

⁶⁴² Bengtsson, 1957, 166. (570123)

⁶⁴³ Bengtsson, 1957, 167. (570123)

Denna musik är helt enkelt utan mening. Han säger sig också tro på musiken som ett ”meddelelsemedel människor emellan och ett uttryck för väsentligheter.”⁶⁴⁴ Vad gäller efterlysningen av det sociala engagemanget, som genomsyrat flera debattartiklar av motståndarna till den atonala musiken, vill Hedwall snarare tala om ett mänskligt engagemang. Exakt vad han menar med detta låter jag vara osagt. Men möjligtvis skulle detta kunna tolkas som att musiken snarare riktar sig till den enskilda individen än till en grupp av individer. På den retoriska frågan om till vem tonsättaren vänder sig svarar Hedwall att det är till dem som vill lyssna.⁶⁴⁵ Såväl Bengt Hambræus som Sven-Eric Johanson ifrågasätter påståendet om tolvtonaren som socialt isolerad, dvs. asocial (eller socialt missanpassad som Flyckt uttrycker det). I synnerhet Hambræus vägrar godta sådana påståenden – särskilt när de kommer från inkompetenta bedömare som Atterberg, Flyckt, Nyblom, Thoor och Björn Johansson, som han betraktar som demagogiska kåsörer.⁶⁴⁶ Om social anpassning säger Johanson att tonsättaren i första hand måste vara sann mot sig själv – då kommer samhället så småningom också att förstå honom. Själv menar han sig ha varit socialt engagerad i samband med sin sagoopera *Bortbytingarna* som är skriven i tolvton och dessutom i samarbete med skolbarn. Om Flyckts krav på socialt engagemang tycker han så här: ”Felet som Yngve Flyckt m.fl. har gjort är att från sitt sociala musikprogram utesluta ’tolvtonen’ (kan inte avskaffas).”⁶⁴⁷

Av störst intresse är ändå Blomdahls syn på tonsättaren och samhället – det var trots allt hans oratorium som så att säga utlöste ”den stora musikdebatten”. I en slags personlig ”bekännelse” framhåller han sin position i relation till konstnärsskapandet och publiken. En del påminner om vad han formulerade i kollektivartikeln knappt tio år tidigare. Det primära är sanningskravet i förhållande till den inre tonande visionen. Publiken får aldrig komma mellan verket och tonsättaren själv – publiken existerar endast ”på andra sidan” verket. Men publiken, åhöraren, finns ändå alltid med i bilden. Det finns således också ett fundamentalt kontaktbehov: ”jag måste få meddela en medmänniska mina djupaste erfarenheter. Jag säger med avsikt medmänniska, eftersom jag aldrig tänker på ’massa’.”⁶⁴⁸ Självklart vill Blomdahl nå ut med sitt budskap till så många som möjligt, men det är samtidigt ”strängt personligt”. Därmed är han nöjd om det bara ”finns någon medmänniska” som glatts och berikats av verket. Han kan dock inte tänka sig vara tillmötesgående ”mot en tänkt ’stor publik’, t.ex.

⁶⁴⁴ Lennart Hedwall, ”Ord ur en tonsättares öken”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 117. (*Dagens Nyheter*, 570111)

⁶⁴⁵ Lennart Hedwall, ”Replik”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 201. (*Expressen*, 570202)

⁶⁴⁶ Bengt Hambræus, ”Många musikanmälare demagogiska kåsörer”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 146–147. (*Göteborgs-Tidningen*, 570111)

⁶⁴⁷ Sven-Eric Johanson, ”Tolvtonaren asocial?”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 151. (*Ny Tid*, 570120)

⁶⁴⁸ Karl-Birger Blomdahl, ”Sångens vägar”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 199. (*Dagens Nyheter*, 570130)

genom att 'välja' sådana medel som publiken redan är förtrogen med."⁶⁴⁹ Han avslutar sin bekännelse på följande sätt:

Vill han [tonsättaren] vara sann har han inget val. Troheten mot visionen preciserar obönhörligen medlen och varje avsteg innebär en förfalskning.

Och medlens precision är den enda vägen till den sanna enkelheten. Att uppmana en tonsättare att vara "tillmötesgående" är att uppmana honom till medveten förfalskning – och *det* tycker jag är asocialt.⁶⁵⁰

Så, med tanke på Flyckts karakterisering av den atonala tonsättaren som asocial, är detta en asocial tonsättares bekännelse? Det är snarare så att Blomdahl vänder resonemanget kring den asociala tonsättaren tillbaka mot framför allt Flyckt: att anpassa sig till en tänkt publik, det är ett asocialt beteende. Thoor ifrågasätter inte Blomdahls ståndpunkt – som konstnärlig *livsåskådning*. Men han fortsätter att propagera för sin åsikt, nämligen att den radikala (atonala) musiken har ställt oss inför kontaktproblem – det är fakta som ingen kan förneka.⁶⁵¹

Efter debatten: "kritik om kritik"

Tidskriften *Musikrevy* följde i tre nummer upp den stora musikdebatten. I dessa får vi ta del av några ytterligare kommentarer och förtydliganden av de i själva debatten framförda uttalandena. Några av skribenterna är tonsättare, andra är kritiker, och en del av dessa medverkade också i debatten.

Holmqvist är noga med att poängtera att kritiken inte rörde sig om all svensk musikkritik, utan endast några utvalda, men att de iakttagelser han gjorde mycket väl tålde att generaliseras i jämförelse med förhållandena inom litteratur- och konstkritik, inom vilken det inte är ovanligt att man också ägnar sig åt att skriva större arbeten – detta borde också vara naturligt för musikkritikerna. Men i "verkligheten är de flesta av dem [...] 'konsertlivets rutindöda slavar'", som är övertygade om att all musiks fortsatta existens är hotad.⁶⁵² Som ett slags språkrör för Fylkingen förvånas och upprörs Bucht över "vissa kritikers påtagliga kärlek för att göra sig till tolkar för en *antagen* publiksmak, som alltför ofta har en misstänkt likhet med vederbörande kritikers egen åsikt."⁶⁵³ Blomdahl går till hårt angrepp mot nivån på musikkritiken. Trots att han anser att det knappast är lönt att tala om ett kritikerideal, då dessa är sällsynta i verkligheten,

⁶⁴⁹ Blomdahl, 1957, 200. (570130)

⁶⁵⁰ Blomdahl, 1957, 200. (570130)

⁶⁵¹ Alf Thoor, "Att debattera är nödvändigt", i *Erkänn musiken!*, 1957, 205. (*Morgon-Bladet*, 570202)

⁶⁵² "Kritik om kritik", i *Musikrevy*, nr. 1, årg. 12, 1957, 13–14.

⁶⁵³ "Kritik om kritik", nr. 1, 1957, 19.

söker han sätta upp vad han anser vara ett minimikrav. Den mest ”kritiska” situationen uppstår vid bedömningen av nya verk:

den för musikkritikern själv mest kritiska situationen inträffar varje gång han skall bedöma ett nytt verk. Då har han inga lexika eller handböcker, inga tidigare åhöranden, ingen konvention att stödja sig på: då står han naken framför verket, helt utlämnad åt sin sensibilitet och sin erfarenhet.⁶⁵⁴

Minimikravet, som i korthet innebär att kritikern måste vara öppen och utan förutfattade meningar och vara beredd att lyssna till ett budskap från en medmänniska, varvid de samlade kunskaperna och erfarenheterna skall vara till hjälp för den kommande redovisningen och bedömningen, uppfylls inte av mer än ett par, tre stycken kritiker – och den s.k. ideale musikkritikern ”har nog aldrig tagit gestalt i sinnevärlden”, menar Julius Rabe.⁶⁵⁵ Om den bild man får av landets musikkritiker i deras förhållande till den samtida musiken formulerar Blomdahl sig så här:

Provinsialism i sin prydno. Man får osökt bilden av en samling ivrigt staketresande kolonistugeägare, som bakom spjälorna förskrämda och oförstående stirrar ut i den musikaliska omvärlden.⁶⁵⁶

Blomdahl efterlyser en kvalitativ upprustning på tidningarna. Det är således förmedlarna, inklusive kritikerna, som bär på det kulturella ansvaret för den musikaliska allmänbildningen. Detta är något som flera noterat. Stig Walin, exempelvis, menar att den allmänna standardhöjningen och den tekniska utvecklingen i förlängningen innebär ett ökat behov av musikalisk vägledning och upplysning: ”Musikkritiken får härigenom inte endast vidgade utan också ansvarsfullare uppgifter i vårt musikliv.”⁶⁵⁷

Det är kritikernas och recensenternas skyldighet att ta sig an denna uppgift. Bildkonstnären och poeten Öyvind Fahlström kommenterar situationen med det bristande kontaktbehovet genom att påpeka att det inte är tonsättarnas brist på detta behov eller deras ”svåra” musik som gett upphov till klyftan mellan publik och musik; det är snarare förmedlarna som brister i kontakt med den svåra musiken. Den form en konstnär ger sitt verk får inte betingas av publikens behov, utan av konstnärens målsättningar i förhållande till framför allt sina inre impulser.⁶⁵⁸ Fahlströms resonemang känns igen från såväl Blomdahls som Bäckes kollektivartikel, när det gäller relationen mellan sanning och kontakt,

⁶⁵⁴ ”Kritik om kritik”, i *Musikrevy*, nr. 2, årg. 12, 1957, 66.

⁶⁵⁵ ”Kritik om kritik”, nr. 1, 1957, 14.

⁶⁵⁶ ”Kritik om kritik”, nr. 2, 1957, 66.

⁶⁵⁷ ”Kritik om kritik”, nr. 1, 1957, 19.

⁶⁵⁸ ”Kritik om kritik”, nr. 2, 1957, 69.

form och innehåll. Som en avvikelse från inläggens allmänna kritiska hållning mot kritikerna framstår tonsättaren Erland von Kochs inlägg. Han menar att dagens kritiker faktiskt är skickliga och sköter sin kulturuppgift.⁶⁵⁹ Som läsare undrar man naturligtvis vad han stöder sin bedömning på – uppenbarligen låg han inte i Flyckt och Thoors skottlinje.

Wallner konstaterar, något bittert, i en betraktelse över musikdebattens eventuella konsekvenser, att den blev ett misslyckande. Den stora frågan som borde ha varit debattens huvudmål, glömdes bort – nämligen nyrekryteringen: ”de svaga själarna försökte förhindra en utveckling i positiv riktning i rädsla om sitt eget skinn och de starka i känslan av att en alltför hård framtida konkurrens skulle komma deras glorioer att blekna.”⁶⁶⁰ Följande två öppna frågeställningar söker Wallner svar på: 1. ”Hur skall man få fatt på ungdomar som har den nödvändiga musikaliska begåvningen, som har kunskaper och som också har entusiasmen, lidelsen för musiken och för de musikkulturella problemen?” 2. ”Och hur skall de skolas i sitt värv? Vem lär dem tidningarnas krav och villkor? Vem gör en god kulturjournalist av honom eller inte?” Några svar får vi inte ta del av.

I kölvattnet av den stora musikdebatten får Bengtsson i uppdrag att som redaktör för bokförlaget Natur och Kultur sammanställa en antologi, i vilken ett antal tonsättare presenterar egna verk.⁶⁶¹ Syftet är att låta ett antal tonsättare beskriva ett eget verk och sitt konstnärsskapande.⁶⁶² I inledningen till denna antologi gör Bengtsson en sammanfattning av och reflexion över debatten. Han ser debatten i första hand som ett symptom på en ”central krisföreteelse i samtidens musikodling”:

Allt flera och större grupper av människor har nuförtiden tillgång till en vidsträckt och makalöst mångsidig repertoar, om inte annat så via radion. Men just under vårt tidevarv, då distributionen av konstmusik fått så häpnadsväckande tekniska resurser till sitt förfogande, tycks det seriösa musikskapandet allt tydligare vända den ”breda” publiksmaken ryggen genom att beträda nya vägar, som många gånger är svåra att följa.⁶⁶³

Erkänn musiken! – *tillkomst, urval och mottagande*

Innan det är dags för en avslutande analys av innehållet i debattartiklarna bör något sägas om den debattbok som dessa publicerades i. Följande tre frågor

⁶⁵⁹ ”Kritik om kritik”, nr. 2, 1957, 65.

⁶⁶⁰ Bo Wallner, ”Förgäves”, i *Musikrevy*, nr. 3, årg. 12, 1957, 85.

⁶⁶¹ *Modern nordisk musik: fjorton tonsättare om egna verk*, Ingmar Bengtsson (red.), Natur och kultur, Stockholm, 1957.

⁶⁶² Ingmar Bengtsson, ”Pust i vattenglas trettio år efter Anabasedebatten”, i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 31, 1987/88, 63.

⁶⁶³ Ingmar Bengtsson, 1957, 10.

kommer att diskuteras: Först något om bokens tillkomst: Vem var ansvarig utgivare? Därefter något om dess innehåll och urval: Vilka artiklar fick inte plats, och av vilken anledning? Till sist något som bokens mottagande i pressen: Hur mottogs den? Vilka konsekvenser kunde man dra? Och vilka eventuella debatter följde upp boken?

Bengtsson tittar tillbaka på några dagboksanteckningar från 1957 och konstaterar att ”någon talar i ett pluralis non majestatis om att ’vi bör ställa frågan’ och strax därpå skriver ’så vitt jag kan se’ [...]”⁶⁶⁴ Vem Bengtsson menar med ”någon” framgår inte. Men sannolikt är det Flyckts tidigare refererade artikel ”Varför inte toppjazz i Fylkingen?” som han avser, i vilken Flyckt resonerar kring Schönbergs (och Bachs) talmystik:

Men vi bör ställa frågan: Är det troligt att ett kompositionssystem konstruerat av en så unikt fungerande ande blir fruktbart för andra, mer ”normalt” funtade tonsättare? Svaret måste bli nej.

Varför har då så många anslutit sig till den schönbergiska linjen? Såvitt jag kan se därför att de lockats av dess skenbara ordning och koncentration [...].⁶⁶⁵

Det är också Flyckt som från början står som utgivare av debattboken, menar Bengtsson. Men så småningom lyckas ”man” få Folke H. Törnblom på Bonniers ”att godta en mera objektiv ordning med Holmqvist som motvikt mot Flyckt.”⁶⁶⁶ Törnblom var således på något sätt med i slutredigeringen, kompletteringen och sållandet, även om såväl inledning som efterskrift var Flyckts verk. Vilka ”man” var är Bengtsson något oklar över, men det är förmodligen representanter för den f.d. Måndagsgruppen och den f.d. redaktionen för tidskriften *Musikvärlden* i vilken Törnblom var huvudredaktör.⁶⁶⁷

Någon exakt tidpunkt för när den stora musikdebatten tar slut är inte helt lätt att fastställa. Även efter det att debattboken *Erkänn musiken!* publiceras, vilket förmodligen äger rum någon gång under mars–april 1957, förekommer det artiklar i dagspressen som behandlar tolvtonsmusik. Det råder dock inga tvivel om att någon liknande debatt i såväl geografiskt omfång som djup inte förekom i samma utsträckning efter bokens utgivning – det skrivs dock flitigt i dagspress och i tidskrifter om den elektroniska musiken, vilket jag skall återkomma till i nästa kapitel. Vid en genomgång av innehållet i de debattartiklar som ingår i *Erkänn musiken!* framgår bl.a. att den stora musikdebatten inte endast var en angelägenhet för huvudstadspressen. I kapitlet ”Bakgrunden” kan man läsa följande: ”Och debatten begränsades ingalunda till stockholmspressen. Litet var-

⁶⁶⁴ Bengtsson, 1987/88, 62.

⁶⁶⁵ Flyckt, 1957, 28. (561119)

⁶⁶⁶ Bengtsson, 1987/88, 62.

⁶⁶⁷ Bengtsson, 1987/88, 62.

stans i landet tog man till orda, och i Göteborg blev aktiviteten särskilt stor.”⁶⁶⁸ Det framgår också att det huvudsakliga debattmaterialet är publicerat i stockholmspressen – aktiviteten i Göteborg, men även i Malmö, diskuteras med andra ord knappt. Den naturliga följdfrågan är om debattbokens material är mer intressant och djuplodande än vad som exempelvis skrivs i Göteborg eller Malmö. Min hypotes är att debatten trots citatet ovan huvudsakligen är en angelägenhet för Stockholm. Hypotesen styrks av Patera, som i slutet av februari 1957 konstaterar att vad som händer i Göteborg och Malmö inte räknas: ”Stockholm har det avgörande ordet.”⁶⁶⁹ Nedan följer därför en genomgång av några av de debattinlägg som inte fick plats i debattboken – inklusive ett par debattutbyten i stockholmspressen.

Den utlösande faktorn bakom debatten är, som framgår ovan, Holmqvists svidande kritik av framför allt stockholmskritikerna Flyckt och Thoor. En del av de artiklar som inte ingår i debattboken skulle mycket väl ha kunnat ingå, då de klart och tydligt är en del av en pågående debatt. I Stockholm yttrade sig detta i främst två bataljer. I den första av dessa debatterade Wallner och Flyckt. Debatten visar på ett tydligt sätt hur argumentationen såg ut i de två ”lägren” – förespråkarna för den traditionella musiken och den nya, radikala musiken. Det hela börjar med en något märklig kommentar av Flyckt med anledning av Hilding Rosenbergs första stråkkvartett från 1920 – som under en lång tid inte har framförts. Stråkkvartetten har dock inte varit bortglömd tack vare Wilhelm Peterson-Bergers svidande kritik vid dess uruppförande i mars 1923. Flyckt menar att ”man” har använt P-B:s formulering i syfte att ställa honom i löjlig dager, nämligen ”som exempel på en reaktionärs totala brist på förståelse för det radikala.”⁶⁷⁰ Han menar vidare att de som har använt P-B:s formulering också är de som ingenting vet något om stycket – dessutom tycks ingen ha vågat rentvå Rosenbergs ”etta” på grund av P-B:s auktoritet. Men vad är det Flyckt vill säga? Att P-B hade rätt och de ”övriga” fel? En dryg vecka senare gör Wallner ett inlägg. I denna kritiserar Flyckt för att vara inkonsekvent i sin egen kritik. Wallner citerar en artikel skriven av Flyckt, som senare publiceras i *Erkänn musiken!*:

Kort sagt: när Peterson-Berger en gång skrev om framförandet av en ny svensk stråkkvartett att den lät som om fyra konradsbergare framförde musik av en femte – ett yttrande som många senare gjort sig lustiga över som över en hopplöst efterbliven re-

⁶⁶⁸ ”Bakgrunden”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 5.

⁶⁶⁹ Paul Patera, ”Angrip saken – och personen”, i *Dagstidningen Arbetaren*, 570222.

⁶⁷⁰ Yngve Flyckt, ”Hilding Rosenberg välkomnas i suveränernas skara av Beethoven”, i *Expressen*, 561210.

Den stora musikdebatten

aktionär – så tycks han inte ha reagerat så tokigt. Ännu har ingenting förmått sprida förnuft över musiken i fråga. Den är död.⁶⁷¹

Wallner går på offensiv och menar att Flyckt har dålig grund för sina påståenden, och menar att han dömer ohöret. Det är egentligen en ”större synd att utan kännedom dödförklara en tonsättares verk än att förlöjliga en musikrecensent.”⁶⁷² Den kommande repliken är, som antytts ovan, något motsägelsefull. Wallners anklagelse beror på ett missförstånd – att Rosenbergs ”etta” är död grundas på att det inte spelats. Men samtidigt formulerar Flyckt sig på följande sätt:

Jag har inte dödförklarat Rosenbergs första stråkkvartett, såsom efter företagen hjärtundersökning. Men jag synade en nekrolog, bestående inte bara av P.-B:s ryktbara ord, utan också av en mansålders kompakta tystnad. Och det var den jag pekade på såsom högst intressant.⁶⁷³

Samma argument som användes mot P.-B:s kritik av Rosenberg skulle mycket väl kunna vändas mot Flyckt – nämligen avsaknaden av förståelse för den radikala musiken. Rosenbergs stråkkvartett ingår även i nästa debatt, mellan Per Lindfors, Lennart Reimers och Kurt Atterberg, om än i förbigående och då som exempel på en specifik företeelse. I *Erkänn musiken!* får vi ta del av en artikel av Lennart Reimers, som bildar utgångspunkt för ett meningsutbyte mellan Lindfors, Atterberg och Reimers själv. I debattboken kommenteras meningsutbytet, men endast i förbigående. Reimers menar att det förvisso finns en klyfta mellan publiken och den moderna tonsättaren, men att denna grundar sig på att kontaktytan mellan dessa är osynlig, främmande och oöverskådlig:

Det är denna synvilla som gör tonsättarens sociala funktion tvivelaktig – ibland även i egna ögon.

Det är lätt att säga att tonsättaren vänder publiken ryggen. Han vet ju inte var den står.⁶⁷⁴

Vad Reimers åsyftar är att tonsättaren av idag saknar en tydlig ram att arbeta inom – som exempelvis en specifik grupp eller en kyrka. Lindfors replikerar ett par dagar senare i *Stockholms-Tidningen* – med kommentar av Reimers. Han börjar med att gå tillbaka till en artikel om Edvin Kallstenius som han publice-

⁶⁷¹ ”Tolvtonsdebatten går vidare i dag. Vem dödade Rosenbergs etta?”, i *Expressen*, 561218. Citatets ursprung är Yngve Flyckt, ”Atonalismen var en dundrande felspekulation”, i *Expressen*, 560227, samt senare i *Erkänn musiken!*, 1957, 11–12.

⁶⁷² Tolvtonsdebatten går vidare i dag. Vem dödade Rosenbergs etta?”, 561218.

⁶⁷³ Tolvtonsdebatten går vidare i dag. Vem dödade Rosenbergs etta?”, 561218.

⁶⁷⁴ Lennart Reimers, ”Tonsättaren och publiken”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 129. (*Stockholms-Tidningen*, 570115)

rade i *Röster i Radios* julnummer den 5 december 1956, i vilken han skriver följande:

Vår tids musikliv har med en gång blivit liksom likriktat. Bara några år efter det andra världskriget tog atonalister och bekännare av punktmusik och elektronmusik hand om kommandot, och med ens försvann en hel tonsättargeneration genom falluckan.⁶⁷⁵

Lindfors poängterar att han inte tar någon ställning i förväg i den kommande debatten, dvs. han har inte "utövat någon kritik mot 'atonalister...'" i deras egen- skap av tonsättare, blott försvarat en viss tonsättargeneration, den vars musik i hög grad förvisats 'till en tonlös tillvaro i bibliotekens arkiv'.⁶⁷⁶ Reimers menar dels att det rör sig om ett fingerat garde av atonalister som Lindfors talar om i citatet ovan, och dels att det är sant att mycket musik i Kallstenius generation har förvisats till arkivet: "Men när utrustades svenska eller utländska musiker av just ovanstående kategori med makten att utföra denna illgärning – att 'likrikta' vårt musikliv, att låta en hel tonsättargeneration försvinna genom 'falluckan'".⁶⁷⁷

Atterberg känner sig tvingad att behöva rätta sin medarbetare (Reimers), och hänvisar till en nyårsintervju med Radiotjänsts musikchef Nils Castegren som säger att han ser en uppgift i att bredda repertoaren med s.k. glömda verk.⁶⁷⁸ Atterberg menar vidare att det garde som Reimers talar om inte alls är fingerat. Reimers menar dock att det egentligen inte handlar om bortglömda verk – det har det alltid funnits. Han vill snarare visa att uppfattningen att den musikaliska likriktningen, dvs. att en hel generation tonsättare försvunnit genom falluckan, som Lindfors talar om, skulle bero på att atonalister och bekännare av punkt- och elektronmusik tagit kommandot är felaktig – här syftar han på Blomdahl, Leygraf och Wallner, och där Rosenbergs "etta" skulle vara ett exempel på ett verk som försvunnit genom falluckan.

Vilka frågor som borde ha diskuterats mer ingående i debatten än vad som gjorts är inte helt lätt att redogöra för. Fahlström menar att det finns en rad obesvarade frågor som borde ha ventilerats. Han menar att såväl kritiker som tonsättare förenklar eller väjer undan för "skrivsättets konsekvenser för lyssnarna", och att man måste diskutera tekniken, dvs. "de svårigheter och möjligheter till musikupplevelse på nytt sätt den ger".⁶⁷⁹ Följande frågor önskar han sålunda borde ha diskuterats mer ingående: 1. Tematiken i tolvtonsverk – kan tema vara lika med serien? 2. Är den omöjliga spänningen det fina? Pågår det en neutrali-

⁶⁷⁵ "Musikdebatten: Lindfors–Reimers", i *Stockholms-Tidningen*, 570120.

⁶⁷⁶ "Musikdebatten: Lindfors–Reimers", 570120.

⁶⁷⁷ "Musikdebatten: Lindfors–Reimers", 570120.

⁶⁷⁸ "Musikdebatten: Atterberg–Reimers", i *Stockholms-Tidningen*, 570127.

⁶⁷⁹ Öyvind Fahlström, "Publikfriande musikdebatt gör det svårt för publiken", i *Expressen*, 570209.

sering så att musikens uttryckskraft minskar? 3. Ingen tycks ha brytt sig om att granska eller referera till de ”misstroendevota som bl.a. Adorno och Boulez redan för ett par år sedan skisserade” vad gäller punktmusiken. 4. Den elektroniska musiken lyser med sin frånvaro. Det är inte säkert att dessa ämnen skulle ha gjort debatten mer intressant eller givande för lyssnarna. Det är dock tydligt att elektroniskmusikdiskussionen har lyst med sin frånvaro.

I Göteborg pågår det i början av 1957 en slags intern debatt mellan Björn Johansson, Bruno Epstein och Sven-Eric Johanson. Det hela börjar med en artikel av Björn Johansson i *Göteborgs handels- och sjöfartstidning*, där han kritiserar tolvtonarna för att inte ha något barnasinne kvar – de har glömt bort leken och blivit tråkiga; det finns ingen spontanitet, glädje eller humor. Han skriver att ”[v]i betvivla, att människor någonsin skola bliva så funtade att kunna hämta tröst ur seriemusikens puzzel.”⁶⁸⁰

Ju starkare verkligheten pochar på oss, desto större blir konstens uppgift att föra oss udenom saklighet och teknik. När dessa föremål blir självändamål skrupnlar vår inre människa.⁶⁸¹

Sven-Eric Johanson svarar dagen efter med att fråga vilka som avses med ”vi”: är det Johansson själv eller den musikaliska allmänheten? Och varför skall musiken nödvändigtvis vara ett tröstinstitut? Vidare håller han inte med om att barnasinnen lyser med sin frånvaro – det skulle innebära att barn inte är i stånd att acceptera tolvton, vilket naturligtvis är en felaktig slutsats: ”Barn har nämligen ett öppet sinne som är ofördärvat av konserverad tradition” skriver Johanson och refererar till den sagoopera som han skrivit i tolvton i samarbete med barn.⁶⁸²

Även Epstein reagerar på Björn Johanssons artikel, som han finner en smula barnslig. Varför kritisera tolvton när man uppenbarligen har svårt att avgöra om ”detta är tolvton och detta är något annat”.⁶⁸³ För Epstein är tolvtonen inte något aktuellt debattämne längre, och han menar att vi borde ägna oss åt det som har betydelse för vårt musikskapande nu, som exempelvis den elektroniska musiken: ”En sådan debatt kunde ju faktiskt ha värde, och den skulle dessutom bygga på ett material som är överskådligt.”⁶⁸⁴ Björn Johansson släpper, trots kritiken, inte taget om ämnet tolvton och atonalitet. I en slags historiektion publi-

⁶⁸⁰ Björn Johansson, ”Tolvton”, i *Göteborgs handels- och sjöfartstidning*, 570108.

⁶⁸¹ Johansson, 570108.

⁶⁸² Sven-Eric Johanson, ”Björn Johanssons tolvtonsyn”, i *Ny Tid*, 570209.

⁶⁸³ Bruno Epstein, ”Debatt om tolvton dödfödd från början”, i *Göteborgs handels- och sjöfartstidning*, 570214.

⁶⁸⁴ Epstein, 570214.

cerar han ytterligare en artikel om tonalitetens utveckling och låter läsaren förstå att åtminstone begreppet atonalitet inte är mycket att hurra för.⁶⁸⁵

I Malmö reflekterar Hans Åstrand i några artiklar i *Kvällsposten* över den moderna tonkonstens problem. Det handlar mest om rapporter om vad som sägs och skrivs i press och radio i Stockholm: å ena sidan Holmqvists åsikt att komponisterna måste skriva så fritt som möjligt och att det är omöjligt att tvinga någon att skriva kontaktmusik, och å andra sidan Thoors vidhållande av att den radikala musiken är ett hot mot vår musikkultur. Thoor gör enligt Åstrand ett klassiskt felslut när han säger att konst alltid lämnar publiken långt bakom sig, och att den konst som så gör är den bästa. Ett sådant resonemang vill inte ens en ”radikal Holmqvist gå med på.”⁶⁸⁶

I en radiodebatt den 18 januari mellan Blomdahl, Wallner, Erik Hjalmar Linder, Flyckt och Rabe konstateras att Blomdahl efterlyser en större förståelse för den moderna musiken, och att han underkänner hela den svenska musik-kritiker kåren – resonemanget eller kritiken känns igen från Blomdahls uttalande i radions *Tidspegeln* 1947. En rad åtgärder för förbättring av den till synes obefintliga eller undermåliga kritiken föreslås, som exempelvis efterhandsanmälningar, förhandsintroduktioner, vetenskaplig litteratur och allmänlitteratur. Det poängteras också att det finns en utbredd kultureftersläpning vad gäller musik i tidningarna.⁶⁸⁷

Debattens spridning visas av att det även i Kalmar och i Örebro diskuteras tolvtonsmusik. I morgontidningen *Barometern* i Kalmar beskriver Alf H. Nordström på ett ironiskt sätt grunderna för tolvtonsmusiken och permutation och avslutar på följande sätt:

Vad har nu detta med musik att skaffa? Ja, inte vet jag! Och inte lär ni kunna få ett vetenskapligt bärande svar på den frågan från dodekafonisterna. Den som har sitt hjärtas fröjd och gamman av att permutera kan precis lika gärna och med chansen till större utbyte ägna sig åt tippning.⁶⁸⁸

Det hela påminner om astrologi, menar Nordström. Tolvtons- och punktmusiken tar inga som helst hänsyn till vetenskapens rön om vilka frekvenser och formanter som ”av ackustiska [sic] och fysiologiska skäl kunna blandas eller följa varandra utan att framkalla obehag.”⁶⁸⁹ I Örebro skriver Carl Olof Bergsström om de tre stora fejderna som rasat i de svenska tidningarnas kulturspalter: läro-

⁶⁸⁵ Björn Johansson, ”Tonalitet – Atonalitet”, i *Göteborgs handels- och sjöfartstidning*, 570129.

⁶⁸⁶ Hans Åstrand, ”Musik för få eller alla”, i *Kvällsposten*, 570108.

⁶⁸⁷ Hans Åstrand, ”Musikkritikens dilemma”, i *Kvällsposten*, 570119. Blomdahl-citatet ovan där han skriver om den kritiska situationen vid bedömningen av nya verk ingår i ett inlägg i radioprogrammet som Åstrand refererar till.

⁶⁸⁸ Alf H. Nordström, ”Är tolvtonsmusik möjlig?”, i *Barometern*, 570114.

⁶⁸⁹ Nordström, 570114.

verkets morgonböner, begåvningsreserven och musikkritiken – varav den sistnämnda får mest utrymme. Bergström är mer positivt inställd till den nya musiken än vad Nordström är. Han menar att kritiken av att modernismen är alltför svårtillgänglig är struntprat.⁶⁹⁰

Den 13 april 1957 publicerar *Dagens Nyheter* en recension av den då nyligen utkomna debattboken *Erkänn musiken*.⁶⁹¹ Uppdraget att recensera gick till professorn i praktisk filosofi vid Uppsala universitet, Ingemar Hedenius. Det kan verka märkligt att låta en person som varken är musikkritiker till yrket eller musikforskare få i uppdrag att recensera den ”stora musikdebattens facit”. Kanske ansåg man att det skulle vara en ”oberoende” kritiker, dvs. en person som inte själv deltog i debatten. Recensionen gav så småningom upphov till en debatt i sig. Hedenius börjar med att göra en allmän reflexion över kritikerns relation till konstnären. Förhållandet mellan dessa är alltid ett problem – för konstnären. Konstnären är i beroendeställning till kritikern, denne är hans kontaktman med allmänheten, och att stöta sig med en ”mäktig kritiker” kan betyda katastrof. Kritikern, däremot, har lättare att existera; det finns alltid konstnärer att kritisera. Till detta är kritikern nästan alltid beroende av chefsredaktörer eller tidningsstyrelser. Han är konstnärens domare, som kan vålla såväl ”ekonomiskt avbräck” som själsligt lidande”.⁶⁹² En dålig kritiker kan därmed åstadkomma stora skador, samtidigt som han är oansvarig. Problemet är med andra ord följande: ”Kritikern brukar vara enklare utrustad än konstnären – på en gång robustare och mindre sakkunnig än den han sitter till doms över.”⁶⁹³ Till detta hör också att kritikerna sällan vänder sig mot varandra. En förbättring av detta skulle kunna komma till stånd genom att de bättre uppfostrade de sämre – på så sätt skulle kulturdebatten bli rikare. Vad gäller debattbokens innehåll gjorde denna ett obehagligt intryck på professor Hedenius:

Det är en av de mest beklämmande böcker jag någonsin har läst – en läsning som gjorde riktigt ont. Orsaken härtill var att boken ger en inblick i missförhållanden inom musiklivet som måste vara fruktansvärda för de seriösa tonsättarna och som ingenting annat är än en skandal för svensk kultur.⁶⁹⁴

Hedenius riktar således skarp kritik mot både Flyckt och Thoor: Flyckt äger ”den hysteroida typens förmåga att omväxla mellan kokett självbespegling och brutal aggressivitet. [...] Hans attityder är osammanhängande.”⁶⁹⁵ Han tycks inte förstå att folk undviker att resonera med en sådan diva som han är. Domen,

⁶⁹⁰ Carl Olof Bergström, ”Midvinterfejden och kritiken”, i *Nerikes Allehanda*, 570128.

⁶⁹¹ Ingemar Hedenius, ”Musikdebattens facit”, i *Dagens Nyheter*, 570413.

⁶⁹² Hedenius, 570413.

⁶⁹³ Hedenius, 570413.

⁶⁹⁴ Hedenius, 570413.

⁶⁹⁵ Hedenius, 570413.

inte bara över Flyckt, utan också över Thoor, Nyblom och Atterberg, är hård. Dessa borde nämligen avskiljas från att skriva om musik, och istället ägna sig åt att skriva om herrmode, andaktsböcker, äventyrsromaner, fåglar eller andra djur.

Hedenius facit över musikdebatten väckte reaktioner. En av dem som reagerade var Karl Vennberg. Personangrepp, menar Vennberg, kan på sin höjd locka de skandallystna, men aldrig berika en debatt. I musikdebatten gjorde sig Flyckt skyldig till ”den oförlåtliga överilningen att karakterisera misshagliga komponister som ’sjukhusbehövande vrak’.”⁶⁹⁶ Det är därför ”dubbelt olyckligt” att det blev Hedenius som fick i uppdrag att recensera debattboken, då han själv gjorde

den grövsta inblandning av förenklad psykologi och medicin, när han ville komma åt några författare med suspekta åsikter. Att Yngve Flyckt har kunnat begagna sig av samma lättfärdiga diagnosticering inger honom kväljningar. För att dock inte vara sämre själv skyndar han sig sedan att hos Yngve Flyckt avslöja ”den hysteroida typens förmåga att omväxla mellan kokett självbespeglning och brutal aggressivitet”.⁶⁹⁷

Det hela är med andra ord parodiskt, en cirkus – Vennberg konstaterar att Flyckt lär sig av Hedenius och överträffar denne, vilket leder till att Hedenius mår illa av att bli efterpad.

Altviolinisten i Konsertföreningen, Allan Spångberg, reagerar också på Hedenius recension – men främst på dennes syn på relationen mellan konstnären och kritikern. Han håller förvisso med Hedenius syn på kritikern, och att det omvända förhållandet – att en kritiker skulle stöta sig med en mäktig tonsättare eller tonsättarfalang – inte låter sig påvisas. Detta omvända förhållande borde dock Hedenius ha tagit upp, med tanke på sin dom över vissa kritiker – det tycks nämligen inte bekymra honom att detta skulle vålla ekonomiskt avbräck och själsligt lidande. Vad Spångberg framför allt reagerar mot är Hedenius användning av begreppet musiker. Detta innebär att hans dom även förment stödjer sig på ”de utförande musikernas uppfattning”, vilket inte ger en korrekt bild av läget.⁶⁹⁸ Det är förvisso sant att musikerna ofta värderar kritikerna lågt, men detta innebär inte att musikerna skulle värdera den nu debatterade nya musiken bättre. Hedenius dom över kritikerna kan vidare inte rättfärdigas – det är en överdrift att kalla missförhållandena en skandal för svensk kultur, särskilt när det gäller en grupp tonsättare som har en så pass stark ställning i musiklivet.

Min hypotes att debatten huvudsakligen var en angelägenhet för stockholmskritikerna får vatten på sin kvarn i samband med Hans Åstrands notis i

⁶⁹⁶ Karl Vennberg, ”Musikdebattens olustiga epilog”, i *Aftonbladet*, 570414.

⁶⁹⁷ Vennberg, 570414.

⁶⁹⁸ Allan Spångberg, ”Hedenius och musikdebatten”, i *Stockholms-Tidningen*, 570505.

Kvällsposten om *Erkänn musiken!* Debatten gav inte så mycket, skrev han. ”Det man snarare får läsa om och en bild av är Stockholms musikkritiker, vilket ju också kan vara till nytta och nöje.”⁶⁹⁹ En aktör som otvivelaktigt lyst med sin frånvaro i debatten är Sten Broman. Han befann sig i Amerika och Söderhavet under debatten och kunde därmed inte delta. I ett relativt stort uppslag i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* den sista april 1957 redogör han dock för sin syn på de olika lägren i svensk musikkritik och sin syn på *Erkänn musiken!* Den oinitierade läsaren, skriver han, ”bör kanske [...] veta att bland de i huvudstadspressen verksamma musikanmälnarna Kurt Atterberg i ST [*Stockholms-Tidningen*] och Teddy Nyblom i Ab [*Aftonbladet*] under flera decennier representerat de reaktionära strävandena när det gäller att bedöma den nyskapande musiken.”⁷⁰⁰ Bromans kommentar kan tolkas som ett uttryck för den kollaps vad gäller kriterier för vad som är bra och dålig musik som diskuterades i förra kapitlet – att Atterberg har utgått från kriterier som gäller för den traditionella musiken vid bedömningen av ny musik. Till den reaktionära kritikerfalangen hör också Kajsa Rootzén i *Svenska Dagbladet* och Folke H. Törnblom i *Morgon-Tidningen*. Mot dessa reaktionärer står Curt Berg och Folke Hähnel i *Dagens Nyheter* – med stöd från Holmqvist, samt Bengtsson i *Svenska Dagbladet*. Den huvudsakliga kontentan av debatten är, enligt Broman, att *Expressen*, denna kulturradikala sossetidning, uppvisar de ”mest reaktionära och utvecklingsfientliga tendenserna i fråga om ny musik.”⁷⁰¹ Att sedan boken dessutom avslutas med tre ledare i *Expressen* ser Broman som ett försök att ge upprättelse åt tidningen och dess musikanmälnare – vem har bestämt att just *Expressen* skulle få sista ordet? Broman tycker att det är absurt att bakåtsträvarna och utvecklingsfienderna har fått hålla på ostraffat i decennier:

Varje musikanmälnare, som bevisligen inte förstår den nya och nyaste musiken, borde antingen själv avhålla sig från att kritisera den negativt, eller också överlämna bedömningen till någon som förstår vad det är frågan om.⁷⁰²

Flyckt bör enligt Broman endast skriva om den musik som faller inom hans gränsområden – han håller därmed i viss mån med Hedenius ”facit”. De kritiker som i bästa fall försöker hänga med, men som i grunden aldrig kan hinna ifatt utvecklingen, kallar han för ”de efterblivna” (efter Oswald Spenglers begrepp ”Die Ewigesstrigen”). Dessa skall överhuvudtaget inte befatta sig med nyskapande konst, då de endast blir till åtlöje om de kritiserar konstexperiment – de är helt enkelt inkompetenta på ett sådant område. Broman avslutar sin reflexion över kritikern på följande sätt:

⁶⁹⁹ Hans Åstrand, ”Konserverad musikdebatt”, i *Kvällsposten*, 570416.

⁷⁰⁰ Sten Broman, ”Den stora musikdebatten”, i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 570430.

⁷⁰¹ Broman, 570430.

⁷⁰² Broman, 570430.

Den stora musikdebatten

En konstkritiker som saknar sinne för nyskapelse och som framträder reaktionärt i en dagstidning har både förlorat sitt ansikte och bränt sina skepp. Han är betydelselös inför fackmän. Han förstår inte vad han skriver om. Efter en debatt är han betydelselös även inför majoriteten av läsarna.⁷⁰³

Tolvton får inte existera i ett ”tonalt välordnat samhälle”, är Sven-Eric Johansons analys av Flyckts syn på den vad den radikala musiken kan åstadkomma. Men *Erkänn musiken!* visar faktiskt att de flesta radikala tonsättare ”står på ovanligt god fot med samhället och att kontaktbehovet inte är så utplånat som Flyckt tror”, menar Johanson.⁷⁰⁴ Som avslutning på detta avsnitt skall de teman som genomsyrat debattinläggen lyftas fram och sättas mot varandra: frågan är om tolvton får lov att existera i ett tonalt välordnat samhälle, eller om detta leder till anarki?

Tonsättaren och samhället

Flyckt talar genomgående i debatten om tonsättaren och samhället. Genom att argumentera för en värdegrund som hans kultur- och musikpolitiska åskådningar vilar på beskriver han samtidigt en konståskådning som han tar avstånd från. Hans värdegrund är till stora delar samstämmig med den framstegsanda och sociala ingenjörskonst som 1940- och 50-talen representerar, och som är en fortsättning på det folkhemsbygge som tog fart under efterkrigstidens kulturpolitik. Han talar i termer av samhörighet, gemenskap och socialt engagemang – en kollektivism med andra ord. Det finns ett ”vi”, och detta vi måste vi värna om, annars riskerar kulturen att gå under. Tonsättarens, och i förlängningen musikens, uppgift i samhället är att vara socialt engagerad, att fungera som sammanhållare människor emellan. Genom musik får vi kunskap om oss själva och om att vi är en del av en större gemenskap. I detta sammanhang framträder Flyckts avvisande inställning till den atonala musiken som skrämmer bort folket – istället för att fungera som sammanhållare oroar den, menar han. Här menar musikforskaren och idéhistorikern Sten Dahlstedt att den begreppsapparat som Flyckt utgår ifrån, kan spåras till Carl-Allan Moberg, professor i musikvetenskap vid Uppsala universitet (1947–1961), som hade en ”tro på de tonala sambanden som det musikaliska skapandets och musiklyssnandets aprioriska förutsättning”.⁷⁰⁵ Den atonala musiken till skillnad från den tonala är således, enligt Flyckt, ett uttryck för en socialt missanpassad, dvs. asocial, individ: den manar inte till sammanhållning och solidaritet, utan kanske snarare till splittning och fragmentering. Adornos analys av den radikala musiken skiljer sig,

⁷⁰³ Broman, 570430.

⁷⁰⁴ Sven-Eric Johanson, ”Musikgräl”, i *Ny Tid*, 570627.

⁷⁰⁵ Sten Dahlstedt, ”Den stora modernismdebatten”, i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 31, 1987/88, 59.

föga förvånande, från Flyckts i detta avseende. Den radikala musiken försöker snarare väcka till liv eller skaka om oss: ”The dissonances which horrify them [i.e. the general public] testify to their own conditions; for that reason alone do they find them unbearable.”⁷⁰⁶

Musiken talar med andra ord om publikens existensvillkor. För Adorno blir musiken spännande först på dissonansnivån: den atonala musiken är samhällets antites, medan den tonala är det nuvarande samhället: ”det är endast i dissonansen, som skingrar tron för dem som tror på harmoni, som den tvingande kraften i det som är intressant musik kan överleva.”⁷⁰⁷ Samtidigt anses det vara tonsättarens egen skyldighet, eller moraliska ansvar, att etablera en kontakt med folket, med publiken – vill han nå ut med sitt budskap måste han anpassa sig. Det är hos ”kultursnorkarna”, dvs. sådana som Holmqvist och de radikala atonala tonsättarna, som det asociala beteendet finns, menar Flyckt. Dessa kultursnorkar representerar ett ideal som beskrivs av sina motståndare i termer av en jagkult, och som tycks sakna all typ av kontakt med sina medmänniskor, dvs. med sin publik: de är konstmoraliskt själviska och socialt isolerade.⁷⁰⁸ Vad som krävs av dessa kultursnorkar är således att de överger jagkulten. Flyckt skriver:

[...] om inte konstnärerna och deras försvarare skapar aktning för sig genom bevisad samhällsnytta, så lär inga andra göra det. Och då går konsten under i en värld av diletantism.⁷⁰⁹

Det är ord och inga visor från en av *Expressens* musikkritiker. Men naturligtvis finns det också en annan sida. Förespråkarna för den nya radikala musiken ser på saken från ett annat håll. Vad som för *dem* är ett asocialt beteende är inte avsaknad av eller brist på medkänsla och kontakt med sin publik, utan det krav som de av sina motståndare förväntas uppfylla, nämligen anpassning till publikens behov. Även här har Adorno en åsikt. Den moderna musikens historia tolererar inte längre vad han beskriver som en ”meaningful juxtaposition of antitheses”.⁷¹⁰ Betraktad i sin totalitet är musiken inget annat än en ”history of decline”, dvs. en tillbakagång till det traditionella. Den radikala musiken tvingas därmed till isolering. För de tonsättare som vill överleva blir en sådan isolering en ”moral-social pretence for a false peace”, vilket har gett upphov till en

⁷⁰⁶ Adorno, 2004 (1949), 9.

⁷⁰⁷ Willener, 1977, 80. Willener citerar här Adorno. Det är dock oklart från vilken källa han citerar, men möjligtvis är det *Inledning till musiksociologin: tolv teoretiska föreläsningar*, Bo Cavefors Förlag, Lund, 1976.

⁷⁰⁸ Yngve Flyckt, ”Kompositören måste överge jagkulten och avvisa kultursnorkar”, i *Erkänn musiken!*, 1957, 121. (*Expressen*, 570114)

⁷⁰⁹ Flyckt, 1957, 122. (570114)

⁷¹⁰ Adorno, 2004 (1949), 5.

typ av musikalisk komposition som har *anpassat* sig till masskulturen genom vad Adorno beskriver som "calculated feeble-mindedness".⁷¹¹ Gemensamt för tonsättare som Sjostakovitj, Stravinskij och Britten är en smak för det smaklösa, menar Adorno. Tvärtemot vad Flyckt och Thoor hävdar, ser de radikala tonsättarna som sin plikt, som sitt konstmoraliska ansvar – till och med som sin samhällsuppgift – att oroa och vara antisociala i den meningen att de känner ett ansvar att reagera, att vara revolutionära, mot ett samhälle i vilken individen kommer i kläm, och där kulturen riskerar att förfläckas. Det vore ren förfalskning om inte tonsättaren är ärlig och sann mot sig själv. Detta utesluter självklart inte att tonsättaren kan känna det angeläget att genom musiken förmedla ett viktigt budskap – och här vill jag poängtera att även Blomdahl talar om "medmänniska" i reflektionen över sin konstnärliga verksamhet; det är annars Bäck som vanligtvis tillskrivs detta stickord.

Att musiken och tonsättarna har en uppgift gentemot samhället är en sak; men det är också så att samhället har en viktig uppgift gentemot framför allt den nya radikala musiken: denna skall stödjas på olika sätt. Medan kritikerna ser att det är tonsättarnas uppgift att skapa kontakt, ser tonsättarna att det är kritikernas uppgift att fungera som förmedlare av ny musik till publiken. Bengtsson nyanserar kritikerns uppgift genom att peka på dennes "dubbla" ansvar: dels mot publiken, och dels mot konsten.⁷¹²

"Den oändliga musikdebatten" har Thoor satt som rubrik på en artikel publicerad den 18 maj 1957. Denna handlar om "historiens dom" över framför allt den nya musiken som bevisligen alltid har haft ett motstånd, men ett motstånd som kommit från olika håll: från publiken, akademikerna, sociala fördomar och från kritikerna. Dessa kritiker är ofta tacksamma offer: det är lätt att peka finger åt någon som tog miste och kalla denne bakåtsträvare. Thoor menar dock att man "lika ofta kan dra på mun åt den som pekar finger. Han verkar faktiskt lite komisk i sin aningslöshet, han verkar rentav, som om han själv trodde på sina förenklingar."⁷¹³ Men det är ett misstag att tro att man försäkrar

⁷¹¹ Adorno, 2004 (1949), 6.

⁷¹² En något annorlunda förklaring till varför just den nya tonkonsten har haft så svårt att gripa tag i publiken i Sverige ger Patera. Det finns, menar han, politiska skäl till detta – ett kulturpolitiskt motstånd som har sin specifika historia. När nazismen kom till makten i Tyskland 1933 spreds det propaganda mot det mesta inom den moderna tonkonsten. Även i Sverige förekom liknande signaler. När Centraleuropas främsta musikförlag, Universal Edition – som alltid varit en förkämpe för ny musik – föll i nazismens händer, ströps tillförseln av ny musik. Pateras argument är att atonalism och tolvtonsmusik möjligen inte skulle ha mött så pass stort motstånd och brist på förståelse "om de tonsättare, vilkas verk utgör ett slags brygga mellan radikalismen och traditionalismen, hade blivit spelade." Följaktligen skulle detta ha bidragit till att den nya musiken blev accepterad relativt sent i Sverige. Se Paul Patera, "Politik och ny tonkonst", i *Dagstidningen Arbetaren*, 570604.

⁷¹³ Thoor, 570518.

sig om ett samtycke eller godkännande i framtiden, bara man är framstegsvänlig nog. Varför ta ställning för antingen eller? Varför konservatism eller radikalism?

I alla debatter som rör konstproblem av det här slaget, alltså ”konservatism” kontra ”radikalism”, är det ett misstag som man ytterst lätt gör sig skyldig till; och jag fritar inte mig själv därvidlag.⁷¹⁴

Thoor vill alltså mena att det är lätt att underskatta traditionens kraft – oavsett vilken nyhet det är som presenterats i och genom historien, så är denna alltid en del av traditionen. Dessa lagar har fortfarande giltighet beträffande den svenska musiken. Det är framför allt tre tonsättare ur den unga generationen som enligt Thoor har bevisat detta, nämligen Gunnar Bucht, Hans Eklund och Maurice Karkoff. Ingen av dessa kan betraktas som musikalisk anarkist, utan de bygger ”på värdeomdömen av det slag som håller vår musikkultur samman.”⁷¹⁵ Problemet med klyftan mellan lyssnare och modern musik kvarstår dock. Det finns fortfarande ett behov av s.k. kontaktmusik som är skriven för aktuella syften, som dessutom är specifika för just Sverige – och detta har med kulturbygge att göra.

Mot bakgrund av Thoors avslutande reflexion över den nya generationen tonsättare kan man naturligtvis undra vad traditionalisterna och de autonoma 50-talisterna har för åsikt om den atonala musikens relation till publiken, och hur de ser på begrepp som frihet och individualism, gemenskap och samhörighet: Vilken är musikens uppgift i samhället? Vilken typ av konstmoral bör vi ha? Varför deltog inte traditionalisterna i debatten? Kände de sig inte träffade av *Expressens* kritik av de atonala tonsättarnas brist på kontaktbehov? Svaret på de två sistnämnda frågorna har vi redan fått – deras musik är enligt Thoor i sig solidarisk.

1957 skriver Thoor en artikel i vilken han drar sina resonemang kring den atonala musikens konsekvenser till sin spets. Genom överbetoning av det individuella riskerar det gemensamma att förlora. Det är särskilt ett hot i ”musikalisk-materiellt” avseende, då dess tonspråk förlorar i räckvidd – endast ett fåtal personer nås av dess budskap. Framför allt är individualismen i grunden kulturupplösande, men genom gemensamma värderingar har vi möjlighet att undgå konstnärlig anarki.⁷¹⁶

Individualism och solidaritet framstår inte som lika viktiga diskussionsämnen i samband med att elektronmusiken breder ut sig i musiklivet. Där är det istället andra teman som lyfts fram – på ett sätt vänds perspektivet upp och ned jämfört med andra hälften av 40-talet.

⁷¹⁴ Thoor, 570518.

⁷¹⁵ Thoor, 570518.

⁷¹⁶ Alf Thoor, ”Till traditionens försvar”, i *Nutida Musik*, häfte 3, årg. 1, 1957, 1.

9. Naturvetenskapliga ideal kontra humanistiska ideal

En ny tidsålder

Den stora musikdebatten hade knappt ebbat ut förrän en ny debatt om den nya musiken tog fart i dagspressen – om än med mindre intensitet och omfång. Vid granskningen av de ämnen som debatterades i samband med debatten 1956/57 konstaterades att ett antal ämnen lyste med sin frånvaro; ett sådant ämne är den elektroniska musiken. Bruno Epstein konstaterar, som noterats tidigare, att tolvtonen inte längre är något aktuellt ämne, och att vi bör ägna oss åt den elektroniska musiken i stället, då en debatt kring denna har ett mer aktuellt värde. Även Öyvind Fahlström kommenterar avsaknaden av en diskussion kring den elektroniska musiken. Mot bakgrund av detta kan den nya debatten och diskussionen kring den elektroniska musiken sägas utgöra en naturlig fortsättning på diskussionen om tolvtonsmusiken.

Alf H. Nordströms kritik mot tolvtons- och punktmusiken, som han framförde i samband med den stora musikdebatten, är också aktuell för diskussionen kring den elektroniska musiken. Kritiken går ut på att musiken inte tar någon hänsyn till vetenskapliga rön om vilka frekvenser och former undviker framkallande av obehag för lyssnaren. Relationen mellan (natur)vetenskap och musik är av särskilt intresse under senare delen av 50-talet. 1940- och 50-talen markerar i mångt och mycket en ny tidsålder. Atom- och rymdåldern är begrepp som inte sällan används som benämningar på denna nya tidsålder som ”man ansåg att mänskligheten hade nått genom sin vidgade vetenskapliga kunskap om atomkärnan”.⁷¹⁷ Den 4 oktober 1957 sändes den första konstgjorda jordsatelliten upp i rymden (*Sputnik 1*) och den 12 mars 1961 ägde den första bemannade rymdfärden rum (Jurij Gagarin).⁷¹⁸ Den tekniska utvecklingen

⁷¹⁷ ”atomåldern”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 2, 1990, 97. (osign.)

⁷¹⁸ Jan Hult, ”Rymdåldern”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Malmö, Supplementband III, 2000, 191.

inom naturvetenskapen och diskussionen kring denna under 40- och 50-talen är naturligtvis ett intressant idéhistoriskt studieobjekt i sig. Människans förhållande till universum expanderar, och rymdfärden öppnar för oöverskådliga perspektiv. I *Expressen* 1961 i samband med Gagarins rymdfärd står att läsa att människan kommer bort från sin naturliga miljö; hon har ”lyckats ta sig ur denna skyddande miljö till den ogästvänliga rymd som är normal för universum.”⁷¹⁹ Den fråga som är av specifikt intresse för föreliggande kapitel är på vilket sätt denna utveckling har satt spår i den nya musik som kom att bli alltmer framträdande under 50-talets slut, dvs. huruvida den är ett uttryck för denna teknifixierade tid. I föreliggande kapitel beskriver jag hur diskussionen kring den nya musiken förs i dagspress och tidskrifter från slutet av 50-talet till början av 60-talet. Det huvudsakliga temat för diskussionen är den elektroniska men även den seriella musikens relation till naturvetenskapliga ideal, och till den nya teknikens möjligheter för den konstnärligt kreativa verksamheten. Härtill bör poängteras att resonemangen kring den elektroniska och den seriella musiken inte sällan sammanflätas.

Först följer en beskrivning av den nya musikens relation till naturvetenskapliga ideal följt av några kritiska röster; därefter följer en diskussion kring den elektroniska musikens möjligheter och begränsningar, dess legitimering och motstånd; avslutningsvis dras trådarna samman i en sammanfattande analys.⁷²⁰

Synen på den nya musiken

Artiklar om den elektroniska musiken duggar relativt tätt i såväl dagspress som tidskrifter från omkring 1957 och åtminstone en bit in på 60-talet. I en av dessa artiklar gör tonsättaren och pionjären inom det elektronmusikaliska fältet Bengt Hambræus nedslag i idéhistorien med utgångspunkt i den elektroniska musiken.⁷²¹ Han skriver här att en musikestetisk revolution har ägt rum: ”musiken är på väg att återerövra den position den hade som vetenskap och kulturfenomen”.⁷²² Musiken har numera blivit en integrerad del i den moderna vetenskapsvärlden. Från att ha betraktat musiken som en del av de estetisk-humanistiska ämnena, har man på nytt ”insett att läran om toner och klangförhållanden närmast kan förklaras med moderna naturvetenskapliga forskningsrön och ur ’allmänvetenskapliga’ principer som numera går under beteckningen semiotik eller semantik.”⁷²³ Det är mot bakgrund av detta, menar Hambræus, som den elektroniska musiken ”framstår som ett av de viktigaste och märkli-

⁷¹⁹ ”Redaktionellt”, i *Expressen*, 610213. (osign.)

⁷²⁰ Jämför musikforskaren Per Olov Bromans *Kort historik över Framtidens musik*, 2007.

⁷²¹ Bengt Hambræus, ”Elektronisk musik”, i *Ord och bild*, nr. 2, årg. 66, 1957, 93–100.

⁷²² Hambræus, 1957, 93.

⁷²³ Hambræus, 1957, 94.

gaste fenomenen [...] i världskulturens historia.”⁷²⁴ Det är således inte enbart i den västerländska kulturens historia som elektronmusiken har betydelse. Den elektroniska musiken ger riktlinjer för en ny musikestetik. Hambræus är noga med att poängtera att tonsättaren, och medlemmarna i den arbetsgrupp som ”jämte honom realiserar hans idé”, är tänkande individer, och inte maskinernas slavar. Tonsättaren förvandlas inte till ljudingenjör i och med den elektroniska musikens intåg.⁷²⁵ Därmed ringas ett antal begrepp eller idéer in som diskuteras på olika sätt i efterföljande artiklar: ny musikestetik, naturvetenskap, idén med teamwork (arbetsgrupp), den elektroniska musiken som ett märkligt och universellt fenomen. En elektronmusiktonsättares arbetssätt påminner onekligen om naturvetenskapens ”teamwork-anda”. I den diskussion som följer skall ovan nämnda idéer analyseras. Hambræus ställer avslutningsvis några frågor som hänger samman med ovan uppräknade begrepp: ”[V]ad innebär egentligen denna nya musik ur allmän musikalisk synvinkel? Är den laboratorieprodukt, krisföreteelse, nyorientering eller fortsättning av en tradition?”⁷²⁶ Dessa frågor skall jag återkomma till i slutet av texten. Hans eget svar är att den elektroniska musiken inte är den sista stenen i en musikkultur, utan snarare en ”avslutning på en spelöppning till en ny epok”.⁷²⁷

En annan av den radikala musikens företrädare, tonsättaren Bo Nilsson, skriver samma år en artikel om elektronisk musik.⁷²⁸ Kopplingen till de naturvetenskapliga disciplinerna är tydlig. Nilsson talar om de i princip obegränsade möjligheter som det elektroniska musikskapandet erbjuder; detta kan mycket väl ”ses som en musikalisk parallell till den samtida kärnfysiken och atomforskningen: komposition med elektronisk materia.”⁷²⁹ Han jämför musiken med rymdens minsta energipartiklar, vilka ”analyseras, sönderdelas och omvandlas till en annan substans”. Han fortsätter:

musikens ”atomer”, sinustonerna, [har] alltmer börjat ge oss andra föreställningar om harmonisk funktion, i riktning mot en ny musikestetik, en ny musikteori – ja, överhuvudtaget ett nytt musiktänkande.⁷³⁰

⁷²⁴ Hambræus, 1957, 94. Viktigt i sammanhanget är att elektronisk musik är en benämning som uteslutande är det som gestaltas med hjälp av tonfrekvensgenerator, magnetofoner, förstärkare och högtalare, och inte den musik som s.a.s. alstras av ”elektroniska musikinstrument”.

⁷²⁵ Hambræus, 1957, 96.

⁷²⁶ Hambræus, 1957, 99.

⁷²⁷ Hambræus, 1957, 99.

⁷²⁸ Bo Nilsson, ”Spel med enkla svängningar”, i *Musikrevy*, nr. 4, årg. 12, 1957, 147–150. Den 14 april 1959 skriver Bo Nilsson artikeln ”Elektronisk musik” i *Norrländska Social-Demokraten* med i vissa avseenden identiska formuleringar.

⁷²⁹ Nilsson, 1957, 147.

⁷³⁰ Nilsson, 1957, 147–478.

Associationerna till atom- och rymdåldern behöver knappast kommenteras. Vad som avses med en ny musikestetik och ett nytt musiktänkande framgår inte med tydlighet. Men de nya möjligheter som det elektroniska musikskapandet erbjuder är enligt Nilsson nya tonsystem, nya klangförlopp, nya skalor och ett nytt tidskontinuum. Dessa nya möjligheter innebär därmed nödvändiga förändringar vad gäller den ”gamla notskriftens grafiska framställning”. Det har blivit en nödvändighet att ”skapa en notation som på ett adekvat sätt motsvarar de elektroakustiska förloppen och lagarna”.⁷³¹ Detta innebär vidare att den elektroniska musikens ”upptäckningsmedel” karakteriseras av ”tekniskt-vetenskapliga termer”. I ett par nummer av tidskriften *Nutida Musik* publiceras några artiklar baserade på ett antal enkätfrågor som bl.a. berör den elektroniska musiken.⁷³² I en av dessa framgår att tonsättaren bör ha studerat matematik, logik, fysik, akustik och tonfysiologi samt elektronisk ingenjörskunskap för att kunna ”tänka, uppfinna och skapa i det elektroniska mediet”.⁷³³ Det framkommer således med all tydlighet att naturvetenskapliga ideal spelar en central roll för skapandet. En specifik fråga berör de seriella arbetsmetoderna: Är dessa av musikalisk-konstnärlig eller enbart matematisk-vetenskaplig art? Är den senare arbetsmetoden ”okonstnärlig”? Blomdahl skriver följande:

alla viktiga vetenskapliga rön, som påverkar och formar vår världsbild direkt eller indirekt, ingår i den allmänna ”livserfarenhet”, som ytterst bestämmer våra konstnärliga värderingar och strävanden.⁷³⁴

Så småningom börjar man skymta en viss kritik mot det vetenskapliga draget i den nya musiken. Tonsättaren Maurice Karkoff skriver om en konsert i Fylkingen, där verk av John Cage och Karlheinz Stockhausen framfördes: ”Det konstnärliga resultatet var idioti” och ”ett omusikaliskt, ologiskt svammel”.⁷³⁵ Den experimentella musiken, vilket var Karkoffs karakteristik av konsertens innehåll, väckte associationer till såväl ingenjörsvetenskap som cirkus. Karkoffs f.d. lärare, Lars-Erik Larsson, svarar på en fråga om tonsättaren bör ha ingående kännedom om akustik och tonfysiologi:

Här måste jag på grund av min ringa erfarenhet på området yttra mig ytterst försiktigt, men jag skulle dock anse det klokt att i fråga om den praktibalenta avvägningen

⁷³¹ Nilsson, 1957, 149.

⁷³² ”Enkät om kompositionsproblem”, i *Nutida Musik*, häfte 2, årg. 1, 1957, 2–7, ”Brev till äldre kollega”, i *Nutida Musik*, häfte 2, årg. 2, 1958/59, 1–4 samt ”Brev till äldre kollega”, i *Nutida Musik*, häfte 3, årg. 2, 1958/59, 18–20.

⁷³³ ”Brev till äldre kollega”, häfte 2, 1958/59, 4. Detta är tonsättaren Ernst Krenekns svar.

⁷³⁴ ”Brev till äldre kollega”, häfte 2, 1958/59, 5.

⁷³⁵ Maurice Karkoff, ”Musikkrönika”, i *Morgon-Tidningen*, 581007. Konserten ägde rum den 29 september i Fylkingen. Kritiken avser *Winter Music* av John Cage och *Klavierstücke XI* av Karlheinz Stockhausen. Även verk av Bo Nilsson framfördes.

Naturvetenskapliga ideal kontra humanistiska ideal

när det gäller de muterabla tonselliteterna man kanske borde tänka sig för minst två gånger innan man definitivt fastställer den verticillenta allegroiden i den ljudande menstron.⁷³⁶

Larssons ironiska kommentarer anspelar troligtvis på den tekniska begreppsapparaten som ofta karakteriserar beskrivningar och analyser av den elektroniska musiken. Det är till synes en lek med ord. Första ledet i citatet, tolkar jag det som, handlar om frågan om den realiserbara (praktibalenta) fördelningen när det gäller de föränderliga (muterabla) tonerna (tonselliteterna). Andra ledet är något mer oklart. I ingressen till en av Flyckts artiklar låter författaren läsaren associera och koppla samman den nya radikala konsten med tidsandan som om denna vore en självklarhet: ”Konsten måste vara tidsmedveten, måste spegla sin tid. Vi lever i rymdfarkosternas tid, därav också de konstnärliga revolutionerna, sönderdelningarna, chockerna.”⁷³⁷ Men Flyckt köper inte detta resonemang. Han vill snarare peka på andra faktorer i samtiden än t.ex. avskjutningar av månraketer, som spelar en minst lika viktig roll för konstnärens skapande. En sådan faktor, som också är av naturvetenskaplig art, är den djurpsykologiska forskningen: En sådan forskning

lovat att ge oss sådana medel i studiet av människosjelen att vi kanske snart kan trampa ur psykologins barnskor och äntligen få svar på frågor som filosofer, skaldar, bildkonstnärer och musiker har brottats med i årtusenden. En forskning som exempelvis kan göra romanen till något mer än psykologiska konstruktionslekar.⁷³⁸

Han argumenterar inte emot den avancerade konsten i sig, utan snarare de av denna konstens företrädare som ser sig ”som framtidens enda förvaltare.” Kan de undvika att se sig som sådana, så kan deras öra bli ”lyhördare för atonalismens destruktiva väsen och tolvtonsteknikens despotism (tvånget att använda hela tonmaterialet är en form av totalitär åskådning).”⁷³⁹ På ett ironiskt sätt kommenterar han att det går att pröva även dessa vägar:

man kan måla, också stående på händerna och med penseln i munnen, någon enda målare skulle kanske utvinna förnyade perspektiv, de andra skulle bli blåroda i ansiktet av blodtryck och sekteristisk entusiasm.⁷⁴⁰

Vad specifikt gäller den elektroniska musikens möjligheter finner Flyckt det anmärkningsvärt att placera människan i den ”nya världsbilden” – nämligen att

⁷³⁶ ”Brev till äldre kollega”, i *Nutida Musik*, häfte 3, 1958/59, 19.

⁷³⁷ Yngve Flyckt, ”Hur ’avancerad’ skall man vara för att skriva framtida musik?”, i *Expressen*, 581014.

⁷³⁸ Flyckt, 581014.

⁷³⁹ Flyckt, 581014.

⁷⁴⁰ Flyckt, 581014.

inskränka sig till den nya rymdmiljön. Som exempel på vad han betecknar som själlös rymdverkan anger han tonsättaren Edgar Varèses *Poème électronique*: denna ”utnyttjar otvivelaktigt markant tidsspeglande medel men hör för den skull knappast framtiden till. Den ger rymdverkningar men ingen själ, efter vad jag kan förnimma.”⁷⁴¹

Avhumaniserad musik: en myt?

Går det att komma längre till parollen om en avhumaniserad musik än med Schönbergs likställande av tonerna? Denna fråga ställer Ralf Parland sig i en artikel 1957.⁷⁴² Tydligt går det att komma längre. Med avhumaniserad musik avser han den musik som utgår ”från ljudband, ritat ljud och ännu ouppfunna instrument”, dvs. en musik som inte har något med lyssnarna att göra. Vi står, enligt Parland, ”inför språnget ut i de konstgjorda, syntetiska känslornas obemärkta kosmos.”⁷⁴³ Artikeln väcker reaktion på olika håll. Filosofen Erik Götlind söker svara på frågan huruvida den elektroniska musiken är avhumaniserad och kommer fram till att denna musik ”ger kompositören nya underbara möjligheter, och det är endast genom en seglivad romantisk myt som hävdar ett motsatsförhållande mellan tekniken och känslorna.”⁷⁴⁴ Götlind talar om en myt som berör känslornas motsatsförhållanden till tekniken, dvs. ”hur känslorna förflyktigas då tekniska produkter tas i anspråk.”⁷⁴⁵ Denna myt har två delar. Den ena delen riktar sig mot den vanliga människans situation som alltmer fylls av komplicerad teknik, producerad av en ”högeffektiv industri”. Tillvaron i denna situation blir således mer mekaniserad, vilket i sin tur innebär att känslolivet blir mekaniserat. Konsekvensen av denna tillvarons teknokratisering är att livet underlättas. Ytterligare en konsekvens är ”mindre intensiva inställningar mot samhället och omgivningen, men också att det föreligger mindre stimulans till känslor av solidaritet och gemenskap” eftersom individen inte längre är lika utsatt som hon tidigare var.⁷⁴⁶ Detta är dock inte samma sak som att människorna skulle bli känslolösa genom den nya tekniken. Den andra delen i myten riktar sig mot kategorin konstnärer, och grundar sig på föreställningen att den nya tekniken skulle innebära mindre känslomässiga uttryck – den elektroniska musiken är ett exempel på denna konsekvens, dvs. den är enligt detta resonemang avhumaniserad.

Götlind frågar sig vidare om det finns ”några skäl att anta att den elektroniska musiken inte kan spegla mänskligt känsloliv därför att den är ’ritat ljud’

⁷⁴¹ Flyckt, 581014.

⁷⁴² Ralf Parland, ”Att välja musiktäpet”, i *Dagens Nyheter*, 570727.

⁷⁴³ Parland, 570727, 3.

⁷⁴⁴ Erik Götlind, ”Avhumaniserad musik?”, i *Dagens Nyheter*, 570820.

⁷⁴⁵ Götlind, 570820.

⁷⁴⁶ Götlind, 570820.

(Parland) [...] Skäl att anta något sådant har vi inte i det förhållandet att tonkonstnären måste sätta sig in i vilka möjligheter en ny teknik erbjuder honom”.⁷⁴⁷ Vidare resonerar han kring förhållanden som eventuellt skulle kunna bidra till ”känslodöd i musiken”. Det krävs en ny symbolik som uttrycker den exakthet som man vill åt, och denna symbolik, med sina geometriska figurer med siffror, verkar åtminstone i början vara såväl abstrakt som känslolök. Ett annat eventuellt problem när det gäller det ljudmaterial som tonsättaren arbetar med, är att dessa sällan frambringas med vanliga instrument – ”åhöraren saknar möjligheter att känna den kontakt med ett levande och kännande mellanled av utövande musiker som är naturlig vid den vanliga musiken.”⁷⁴⁸ Allt detta sammantaget har naturligtvis betydelse för lyssnaren, menar Götlind, men det följer inte härav att den nya musiken saknar förbindelse med vårt känsloliv. Avslutningsvis målar Götlind upp en ny tonvärld vilken vi inte har haft tillgång till tidigare: ”Tanken hisnar inför de möjligheter som uppenbarar sig. För första gången skulle man t.ex. kunna göra konstverk som är sanna mot människans hela ljudvärld.”⁷⁴⁹

Parland kommenterar strax därpå Götlinds artikel.⁷⁵⁰ Han utvecklar här sitt resonemang kring den avhumaniserade musiken. Det finns, menar han, en mer eller mindre dold önskedröm hos dem som skapar den nya musiken:

teknokraterna i vår tid är sedan länge irriterade över den så kallade mänskliga faktorns brister, och den laboratoriefremställda musiken härstammar i första hand från ingenjörer och inte från musiker. Dessutom bör man inte heller obetingat lita på musikerna [...].⁷⁵¹

En robotisering av tonerna är uppenbarligen ingen främmande tanke idag, menar Parland. Men den ”hisnande tanke” som Götlind målar upp ”är ingenting annat än svindeln inför den obetingade frihetens stup”.⁷⁵² Det är först i och med en bundenhet som tonsättaren får frihet – en bundenhet som således är nödvändig. Den elektroniska musiken korresponderar således alltmer med den naturfjärrade människan. Helt hopplös är denna nya ”utopiska musik”, som han beskriver den, inte – rätt doserad kan den vidga vår syn på oss själva.

Ett par år senare, närmare bestämt våren 1959, håller Blomdahl ett tal i Uppsala. Temat är den elektroniska musikens naturvidrighet. Med anledning av Parlands kommentar ovan är Blomdahls argument intressant i sammanhanget. Han menar att det seriella kompositionsförfarandet inte är mer onaturligt än

⁷⁴⁷ Götlind, 570820.

⁷⁴⁸ Götlind, 570820.

⁷⁴⁹ Götlind, 570820.

⁷⁵⁰ ”Debatten om elektronmusiken”, i *Dagens Nyheter*, 570903.

⁷⁵¹ ”Debatten om elektronmusiken”, 570903.

⁷⁵² ”Debatten om elektronmusiken”, 570903.

andra av ”människan uppställda musikaliska principer.” I sådana fall borde hela ”det tonartliga modulationssystemet innebär[a] en ’naturvidrighet’.”⁷⁵³ Även Hedwall kommenterar Götllinds inlägg. Han menar att den elektroniska musiken och dess medel onekligen är teoretiskt outtömliga; men dess exakthet i tonhöjd, längd, etc. ”är i själva verket konstnärligt begränsade” och grunden för detta är örats begränsning.⁷⁵⁴ Han är dessutom skeptisk till Götllinds vision om en ny ljudvärld. Med referens till ett uttalande av Stockhausen frågar han: ”Kan man ha en realiserbar vision av någonting som man aldrig hört?” Nej, det är snarare det omvända förhållandet som bör gälla, dvs. visionen bör utgå från det vi kan höra.

Med anledning av debatten kring den elektroniska musiken ställer *Dagens Nyheter* samman ett antal frågor.⁷⁵⁵ Av svaren framgår bl.a. att kravet på precision och exakthet vid realiserandet av kompositionerna överstiger såväl den mänskliga förmågan som de konventionella musikinstrumentens möjligheter att på ett adekvat sätt återge intentionerna. Allt detta sammantaget menar exempelvis Blomdahl är en följd av ett ”stegrande krav på seriell organisation av det musikaliska materialet”.⁷⁵⁶ Någon avhumaniserad musik är det dock inte frågan om hävdar Hambræus – inte så länge som en ”levande konstnär skapar intuitivt med det sunda förnuft som står honom till buds.”⁷⁵⁷ Såväl Blomdahl som Hambræus ser dessutom i den elektroniska musiken ett stort arbetsfält för både musiker och vetenskapsmän. Båda föreslår ett team av människor som syftar till att undersöka musikens obegränsade möjligheter. Blomdahl formulerar sig på följande sätt:

personligen tror jag på att en ”grundforskning” på området är det mest brännande aktuella. Ett nyligen väckt förslag om ett ”teamwork” mellan tonsättare, akustiker, psykologer, fysiologer, matematiker och filosofer tycks mig vara den rätta vägen.⁷⁵⁸

Den elektroniska musiken under lupp

Förslaget om ett ”teamwork” mellan tonsättare och forskare resulterar så småningom i att den elektroniska musiken blir föremål för en tvärvetenskaplig studie. En s.k. musikteoretisk arbetsgrupp tillsätts inom Fylkingen bestående av Ingmar Bengtsson (musikforskare), Carl Lesche (psykolog), Erik Götllind (filosof) och Knut Wiggen (tonsättare och ordförande i föreningen). Syftet med

⁷⁵³ Lennart Hedwall, ”Elektronmusik och montage”, i *Dagens Nyheter*, 590626. I Blomdahls tal, som Lennart Hedwall refererar, sammanför han diskussionen om elektronisk musik och det seriella kompositionsförfarandet.

⁷⁵⁴ ”Debatten om elektronmusiken”, 570903.

⁷⁵⁵ ”Rundfråga om elektronisk musik”, i *Dagens Nyheter*, 570912.

⁷⁵⁶ ”Rundfråga om elektronisk musik”, 570912.

⁷⁵⁷ ”Rundfråga om elektronisk musik”, 570912.

⁷⁵⁸ ”Rundfråga om elektronisk musik”, 570912.

gruppen är till att börja med ”att på ’vetenskaplig grundval granska de musikteoretiska påståenden som följer i den experimentella musikens spår”.⁷⁵⁹ Man har för avsikt att lägga fram sina resultat i informativa program med följande rubriker: ”elektroniskt material”, ”musik och tid” samt ”musik och språk”.⁷⁶⁰ Uppgiften visar sig dock vara alltför omfattande. Men efter cirka ett och ett halvt års studier presenteras ändå resultat i ett av Fylkingens program om elektronisk musik i Moderna Museet. Arrangemanget äger rum den 14 december 1959, och referat av det visar på en ganska så nedslående bild av den nya teknikens möjligheter. Hellquist skriver t.ex. att ”[å]tskilligt av det som nu sades och demonstrenderades var av det slag som spränger illusioner och väcker djup pessimistisk eftertanke.”⁷⁶¹ De obegränsade möjligheterna som man argumenterat för stämde inte med verkligheten – den som vill skapa nya klanger med sinustoner misslyckas ofta: ”Med andra ord: forskarna visade oss (bara alltför noga) att det vi hör i högtalarna vid en elektronisk konsert kanske är något helt annat än vad tonsättarna komponerat.”⁷⁶² Enligt Hellquist tvingar elektronmusiken oss därmed att tänka om från grunden utifrån fyra områden: ett nytt slag av komponerande, ett nytt slag av lyssnande, nya konsertformer och nya konsertsalar. Thoor har samma uppfattning som Hellquist: ”De obegränsade möjligheternas konst’, dvs. den elektroniska musiken, avromantiseras åtskilligt”.⁷⁶³ Det föredragshållarna, dvs. Bengtsson och Lesche, berättade var såväl intressant som tankeväckande, menade han. Allt som de sade pekade i samma riktning: ”vår musikupplevelse har sin egen logik och bryter nyckfullt mot vad man väntar sig när man försöker räkna ut i förväg med hjälp av fysikaliska lagar.”⁷⁶⁴ Det är således människans begränsning som sätter de obegränsade möjligheterna ur spel.

Föredraget inleddes och avslutades med Bo Nilssons *Audiogramme*. Tillställningen drog över tiden, så ett antal planerade uppspelningar tvingades ställas in.⁷⁶⁵ Inte desto mindre gjorde det som spelades Thoor fascinerad av upplevelsen av att sitta omringad av sexton högtalare. Man blir psykiskt påverkad, skriver han: ”Vad är det de håller på att mixtra fram vid ljudlaboratorierna? Akustiska droger? Ljurstimulantia? Ett Kallocain av sinustoner?”⁷⁶⁶

⁷⁵⁹ Bengt Emil Johnson, ”Radikal musik har svårt att nå sin publik”, i *Dala-Demokraten*, 610516.

⁷⁶⁰ Johnson, 610516.

⁷⁶¹ Per-Anders Hellquist, ”Elektronmusik i portfölj”, i *Svenska Dagbladet*, 591217.

⁷⁶² Hellquist, 591217, 19.

⁷⁶³ Alf Thoor, ”Elektronmusiker har problem: vårt öra bär sig nyckfullt åt”, i *Expressen*, 591219.

⁷⁶⁴ Thoor, 591219.

⁷⁶⁵ Per-Anders Hellquist, ”Elektronisk musik i Fylkingen”, i *Svenska Dagbladet*, 591216.

⁷⁶⁶ Thoor, 591219, 4. Jämför Karin Boyes ”dystopiska framtidsroman” *Kallocain* från 1940, i vilken berättaren, Leo Kall, uppfinnar sanningsdrogen kallocainet ”som av statsmakten används för att få människor att röja sina innersta tankar.” Kall berättar om ”ett totalitärt samhälle där den enskilda individen hela tiden övervakas och där livet framlevs i underjordiska städer, styrda av militär och polis.” Se ”Kallocain”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Malmö, Supplementband II, 2000, 292. (osign.)

Mot en ny musikestetik

En musikestetisk revolution har ägt rum, menar Hambræus. Den elektroniska musiken utgör ett av de viktigaste och märkligaste fenomenen i världskulturens historia. Tanken är hisnande. Den nya musikens obegränsade möjligheter sträcker sig över de geografiska gränserna. Den moderna svenska musiken har förvisso en geografisk begränsning, men denna är inte musikalisk, säger Bengt Emil Johnson. Kommunikation och elektronisk musik har skapat estetiska och tekniska förutsättningar som är lika för alla. Skilda kulturvägar har närmat sig varandra. Grunden för olikheterna finner man inte i musiken i sig, utan i personligheten. Den västerländska kulturen tycks med andra ord ha "nått en punkt där den alltmer börjar förstå, intressera sig för och tänka i liknande banor som de förr så främmande österlänningarna".⁷⁶⁷ Det finns således, menar Johnson, ett oprovinsielt drag i den radikala musiken. Som exempel på detta nämner han Hambræus verk *Microgram*, som för tankarna till ostasiatisk musik. Den nya musikestetiken, som det har skrivits om i olika sammanhang, har inte varit tydligt definierad. Men kanske kan man skönja innehållet i den vid 60-talets början, då den elektroniska musiken under cirka ett decennium fått utvecklas. Johnson låter oss antyda vad denna nya estetik skulle innebära:

Den elektroniska musiken har bl.a. inneburit att de tekniska och estetiska förutsättningarna blivit likartade för tonsättare över hela världen. För första gången i musikhistorien börjar vi skönja en "universell" musik, ett språk, oberoende av avstånd, miljöer och ideologier.⁷⁶⁸

Sveriges position internationellt vad gäller den elektroniska musiken skulle vidare flyttas fram avsevärt med en ny elektronmusikstudio, menar Johnson: "vårt musikliv [skulle] definitivt lösgöra sig från provinsiella begränsningar och [...] 'de inhemska tonsättarna skulle matchas efter internationella mått' – m.a.o. vi skulle äntligen hinna i fatt traditionen!"⁷⁶⁹ Andra skribenter spårar liknande tendenser i den elektroniska musiken – den pekar utåt, dvs. över de geografiska gränserna.⁷⁷⁰ Men den nya musikestetiken väcker en viss oro hos Thoor. Han talar om Det Stora Varuhuset som en metafor för det synbara överflöd av musik som präglar vårt samhälle.⁷⁷¹ I detta varuhus kan vi varken klaga på bristen på enkelhet, det svåra, det evigt inåtblickande eller att vi, dvs. konsumenterna, be-

⁷⁶⁷ Bengt Emil Johnson, "Ny svensk musik har många intressanta särdrag", i *Dala-Demokraten*, 620123.

⁷⁶⁸ Bengt Emil Johnson, "Elektronisk musik framtidsmelodin även i Sverige", i *Dala-Demokraten*, 621224.

⁷⁶⁹ Johnson, 621224.

⁷⁷⁰ Hans Åstrand, "Matematik – elektronik – grafik – musik? Hädanefter vår musik?", i *Kvällsposten*, specialnummer, 621103.

⁷⁷¹ Alf Thoor, "Ljud och motljud i musikens varuhus", i *Expressen*, 620131.

handlas som barn. Nej, tvärtom. Bilden med Det Stora Varuhuset är både tilltalande och lugnande: ”Var så god, säger den [bilden], välj själv. Vi är fria människor.”⁷⁷² I själva verket är Thoor bekymrad över situationen – och särskilt lugn är han inte:

Det är definitivt något oroande i det Fylkingen håller på med nu. Man kan slå bort det och tala om modenycker, men den sortens eskapism är inte övertygande i sammanhanget.⁷⁷³

Han reagerar, precis som sin kollega Flyckt, på dessa ständigt återkommande kommentarer till tidsläget, där det inte finns plats för relativism. Detta gör honom dessutom ”misstänksam mot de tvivlets apostlar som genom Fylkingen nu gör anspråk på att representera den aktuella musiken”.⁷⁷⁴ Den nya universella musikestetiken, tolkar jag det som, ger med andra ord inget utrymme för den relativism som Det Stora Varuhuset ger uttryck för att inrymma.

Den elektroniska musikens legitimering

Måste den för sin samtid tekniskt mest utvecklade och avancerade musiken också vara den mest radikala? Samtidens naturvetenskapliga utveckling och musikens dito – den elektroniska och seriella – verkar i slutet av 1950- och början av 1960-talet vara i ”samklang”. Frågan är inte enbart en passning till Adornos socio-historiska förklaring till varför Schönbergs musik anses som den mest progressiva i relation till konstmusikens historiska och tekniska utveckling; frågan aktualiseras ytterligare i samband med den nya generationens intåg på den konstmusikaliska arenan. Denna senare koppling skall jag dock återkomma till i nästa kapitel, då traditionalisterna ägnas särskilt fokus. I det som följer närmast skall förstoringsglaset riktas mot vad man skulle kunna beskriva som den elektroniska och seriella musikens legitimeringsargument.

Den 4 januari 1960 skriver tonsättaren Bo Nilsson en artikel med utgångspunkt i frågan om hur en seriell musiker arbetar.⁷⁷⁵ Han beskriver i denna nödvändigheten för tonsättaren att uttrycka sig så exakt som möjligt:

Det har [...] visat sig nödvändigt att för dom nya kompositionsmetoderna utarbeta en [...] så preciserad nomenklatur som möjligt, avsedd att komma komponistens problem och idéer så nära som möjligt. Och det är på grund av denna nödvändighet som den rika floran av ibland helt obegripliga termer uppstått.⁷⁷⁶

⁷⁷² Thoor, 620131.

⁷⁷³ Thoor, 620131.

⁷⁷⁴ Thoor, 620131.

⁷⁷⁵ Bo Nilsson, ”Hur arbetar en seriell musiker?”, i *Expressen*, 600104.

⁷⁷⁶ Nilsson, 600104.

Som exempel på den terminologi som fyller tonsättarens analyser och programkommentarer anger Nilsson ”statistisk’, ’informationsteoretisk’, ’flerdimensionell’, ’rumslig’ osv.”⁷⁷⁷ Valkare redogör i sin avhandling ingående för Nilssons begreppsapparat. Han menar att det hos honom fanns en strävan efter att kvantifiera och objektiviera anvisningar i partitur i syfte att ”föra dem in i en ’vetenskaplig’ sfär”.⁷⁷⁸ Med hjälp av vad Valkare kallar en ”förvetenskapligad terminologi” utvecklades ett särskilt sätt att beskriva verken: ”tonhöjd blev ’frekvens’, vibrato blev ’frekvensmodulation’, dynamik blev ’intensitet’ eller ’phonstyrka’, rytm blev ’tid’, efterklang blev ’aleatorisk modulation’ etc.”⁷⁷⁹ Två dagar tidigare, dvs. den 2 januari 1960, skriver Nilsson i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* en artikel som är anmärkningsvärd – särskilt mot bakgrund av vad som framkommit med avseende på nödvändigheten av en preciserad nomenklatur, och det vetenskapliga strävandet.⁷⁸⁰ I denna uttrycker han på ett klart och tydligt sätt sin olust mot ”det komplex av mer eller mindre kvasivetenskapliga attityder, som den seriella komponisten ju ofta betjänar sig av, genom en skickligt iscensatt bluff”.⁷⁸¹ Han menar att den elektroniska musiken löper en viss risk att bli jargong och lättexploaterat hantverk – särskilt när den kommer i händerna ”på mindre uppriktiga komponister.” Han fortsätter: ”Vi står för närvarande inför en konstellation av positiva och negativa företeelser, av konstnärligt ansvarsfyllt arbete och medvetet lurendrejeri.”⁷⁸²

Orsaken till lurendrejeriet kan enligt Nilsson härledas till ”förekomsten av den mångfald stilistiska tendenser som antytts eller blivit till realiteter bara under de senaste två årens hektiska produktion.”⁷⁸³ Inom den seriella instrumentalmusiken finns det faktorer som pekar på en naiv tillbakagång hos komponisterna, nämligen ett opersonligt producerande, där pastisch och schablon har kommit att bli formkvaliteter. Det argument, som vi har spårat i andra resonemang, att de nya tekniska landvinningarna skulle kräva andra uttrycksmedel för att på ett adekvat sätt uttrycka sin samtid, och därmed även ett behov av en adekvat notation (grafiska figurer med siffror) är problematiskt, menar Nilsson: ”När ’behovet’ av ’adekvat’ notation blir så vitalt att de tecken som begagnas inte längre fyller någon annan funktion än en grafisk blir man misstänksam.”⁷⁸⁴ Han menar samtidigt att denna kvasivetenskapliga attityd redan är ett välkänt faktum, som därmed inte behöver diskuteras mera. Det som är mer intressant för Nilsson är det sätt på vilket hela denna kvasivetenskapliga jargong har ut-

⁷⁷⁷ Nilsson, 600104.

⁷⁷⁸ Valkare, 1997, 271.

⁷⁷⁹ Valkare, 1997, 271.

⁷⁸⁰ Bo Nilsson, ”Om musikaliskt nyskapande”, i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 600102.

⁷⁸¹ Nilsson, 600102.

⁷⁸² Nilsson, 600102.

⁷⁸³ Nilsson, 600102.

⁷⁸⁴ Nilsson, 600102.

nyttjats; han undrar om inte bluffen kunde ha gjorts skickligare: ”Måste bluffandets teknik nödvändigtvis exponeras i så groteska former att den omedelbart väcker publikens löje och allmänna förargelse? Jag är av den bestämda åsikten, att endast ett fåtal konstnärer behärskar hantverket.”⁷⁸⁵ Som läsare undrar man vilket motiv och vilken intention som ligger bakom artikeln. Syftar den till att väcka reaktion hos de redan initierade? Det är möjligt, men om den kvasivetenskapliga attityden redan var ett välkänt faktum så blir resonemanget endast ett tomt formulerande. Ansåg sig Nilsson tillhöra den kategori konstnärer som behärskar hantverket till den grad att ingen har lyckats syna hans bluff? Nilssons ofta självvironiska kommentarer gör det dock inte lätt att avgöra om han menar allvar eller inte. Frågan är om inte artikeln handlar om den elektroniska musikens sätt att legitimera sig genom att ständigt referera till vetenskapliga begrepp och termer som de utomstående, dvs. de icke-initierade, inte har möjlighet att kontrollera – attityden är ett redan välkänt faktum. Valkare menar dessutom att det förmodligen saknades verktyg för att värdera Nilssons verk. Därmed lyckas han, menar Valkare, få acceptans hos samtidens värderare.⁷⁸⁶

Om Nilssons motiv och intention bakom artikeln i *Sydsvenskan* 1960 inte är särskilt tydliga, blir de det i samband med hans ”stora avslöjande” året därpå. Motivet, som i detta sammanhang egentligen är av mindre intresse då det handlar om personliga val, hänger samman med att han betraktar sig som bedragare: ”jag är bedragare. Men inte vilken bedragare som helst!” skriver han.⁷⁸⁷ Men vem eller vilka är det han har bedragit?

Mina bedrägerier får visserligen till resultat att de förbund som anfäktas av denna min egenhet går i kras, men mina medel för att nå målet har alltid varit humana, försynta, ja nästan omedvetna. Ändå är jag en högst vaken bedragare. Mitt *mål* har alltid varit att befria, trösta, göra människorna lyckliga.⁷⁸⁸

Nilsson upplever att han har bedragit sig själv mer än någon annan – detta är således motivet. Det som gör samvetet plågsamt, säger han, är inte ”framkallat av några som helst skuldkänslor gentemot någon av de berörda parterna. Nej, snarare är mitt samvete av mer introspektiv karaktär”.⁷⁸⁹ I det introspektiva inkluderas även vännerna, som ständigt blir till främlingar. Några permanenta vänner har han inte, endast tillfälliga främlingar. I detta sammanhang är intentionen mer intressant, då denna säger mer om det elektronmusikaliska fältet som helhet och dess legitimering. Det är också här som han avslöjar sig som bluffmakare. Bluffandet har han personligen inga problem med, då det rör sig

⁷⁸⁵ Nilsson, 600102.

⁷⁸⁶ Valkare, 1997, 320.

⁷⁸⁷ Bo Nilsson, ”Collage från stendammets stad”, i *Ord och bild*, häfte 5–6, årg. 70, 1961, 386.

⁷⁸⁸ Nilsson, 1961, 386

⁷⁸⁹ Nilsson, 1961, 386.

om ett musikaliskt sådant: ”Det musikaliska bluffandet är emellertid hemligheten till alla mina brakande framgångar.”⁷⁹⁰ Reaktionerna låter sig inte vänta på sig – de kommer från två håll. Men vad reagerar de på: bedrägeriet eller bluffandet? Det är inte alldeles entydigt vad skillnaden är mellan bedrägeri och blufferi. I fallet Bo Nilsson tycks bedrägeriet vara en psykologisk effekt av bluffandet, dvs. han bluffar sig igenom ”systemet” (vetenskapligheten). På den ena sidan står docent Gunnar Larsson som menar att Nilsson försätter sin publik i ett dilemma, då den tvingas ompröva sin attityd gentemot hans produktion. Publiken är nämligen ”oförmögen att kontrollera förhållandet mellan verkets pretentioner och den klingande formen.”⁷⁹¹ Larssons kritik tycks således grunda sig i att han personligen upplevde sig bedragen av Nilssons blufferi. På den andra sidan står Thoor, som till skillnad från Larsson känner sig lättad av avslöjandet:

Många konstnärer döljer sin osäkerhet [...] bakom en mask av ogenomtränglig självkänsla. Det har Bo Nilsson också gjort. Men i sina ”självbekännelser” tar han av masken ett ögonblick, bara ett ögonblick; berättar hur det känns när tvivel, missmod, uppgivenhet bryter igenom privatverklighetens murar.⁷⁹²

Thoor menar vidare att vår bild av verkligheten berikas när ”någon [...] känner sig som en fattig syndig människa”.⁷⁹³ Vad är det för verklighet som han talar om? Nilssons självbiografiska verklighet, eller den radikala musikens verklighet?

Nilssons självvirkiska betraktelse skiner tydligt igenom när han i ett avslutande ”brev från Malmberget” vill sätta punkt för bluffandet:

För länge sedan skrev jag att jag var bluffmakare. Men nu skriver jag: jag är ingen bluffmakare. Jag är tvärtom en mycket ansvarsfull och uppriktig Mästare I Musikens Förtrollande Värld. Min genialitet är klart dokumenterad i mina verk.⁷⁹⁴

Särskilt irriterad är han på Larsson, som ”utan förvarning gjorde sej till både förespråkare och beskyddare av [Nilssons] konst”– och som tydligt inte förmår skilja mellan vad som är ironi och allvarligt menat.⁷⁹⁵ Ironi, som jag ser det, har alltid en måltavla, och frågan är mot vem eller vad Nilsson riktar sig. Vi får en antydning om svaret: det är ”alla fantasilösa musikreportrars, snustorra musikkolorers och blodlösa komponisters misstanke. ’Atommusikalisk bluff-

⁷⁹⁰ Nilsson, 1961, 387.

⁷⁹¹ Gunnar Larsson, ”Om Bo Nilsson eller En tonsättares vedermödor”, i *Nutida Musik*, nr. 4, 1961/62, 26.

⁷⁹² Alf Thoor, ”Poker i den nya musiken? Varje stycket ett äventyr...”, i *Expressen*, 620319.

⁷⁹³ Thoor, 620319.

⁷⁹⁴ Bo Nilsson, ”Brev från Malmberget: Nu får det vara slutbluffat”, i *Expressen*, 620425.

⁷⁹⁵ Nilsson, 620425.

makare utan satellitkaraktär' (DN) är bara en refräng på den gamla visan om Bo Nilssons blufferiverksamhet.⁷⁹⁶ Har dessa varit oförmögna att syna bluffen?

Frågan om legitimering är vidare relevant att ställa i ett socio-historiskt perspektiv, då allt detta sammantaget säger mer om det elektronmusikaliska fältet och dess ideal, än om Nilssons position inom det – även om han utgör ett exceptionellt fall. Ett försök till att syna det modernistiska blufferiet inom litteraturen gjordes redan 1946 i samband med den s.k. obegriplighetsdebatten – något som jag redogjort för tidigare. För att visa på relevansen av denna debatt för elektronmusiken skall jag här mer i detalj beskriva och analysera diktsamlingen *Camera obscura*. Greitz och Gyllensten skriver följande om hur diktsamlingen kom till och vad som hände sedan:

Vi tyckte att mycket av den moderna poesin som var i svang vid mitten av 1940-talet var alltför otydlig och lämnade fältet fritt för godtyckliga tolkningar. Kanske var det delvis epigonernas tid – de som gjorde sina egna turer i de stora modernisternas efterföljd.

Vi tyckte att vem som helst skulle kunna göra samma slags poesi, om man bara lade sig till med jargongen. Vi skrev samlingen på några timmar våren 1946. Den ena plockade ihop lärda och ovanliga ord – den andre satte in dem i något som liknade en dikt. Så omväxlade vi. En del ord tog vi ur specialböcker. Ju konstigare, desto bättre.

Vi lämnade in manuskriptet till Bonniers Förlag, under pseudonym. Efter några månader fick vi besked att förlaget ville ge ut samlingen, kanske med en viss tvekan.

Vid juletid samma år publicerade Karl Vennberg en artikel där han uppgav att ryktet sade att *Camera obscura* var ett skoj. Vi skyndade då att tillkännage offentligt att det inte alls fanns något allvar bakom samlingen och inget syfte, att den var gjord på måfå och med slump och slarv som inspiratörer.⁷⁹⁷

Tillkännagivandet rör om ordentligt i grytan. Modernisterna vill försvara den nya dikten, medan motståndarna jublar – ”se där det hela är bara bluff och blå dunster”, skiver Greitz och Gyllensten i efterordet till utgåvan av *Camera obscura*.⁷⁹⁸ Författaren Gunnar Ekelöf försöker dock förklara situationen, fortsätter de: ”Han [hävdar] att *Camera obscura* [är] ett exempel på spontanistisk dikt – en diktart med viss hävd – och att några av dikterna inte alls [är] så dåliga.”⁷⁹⁹ Om nu syfte bakom till diktsamlingens tillkomst är att visa att vem som helst kan göra samma slags poesi, kan man fråga sig vilka effekterna blir. Det kan vid första påseendet föreligga en självmotsägelse i Greitz och Gyllenstens efterord. Men

⁷⁹⁶ Nilsson, 620425.

⁷⁹⁷ Torgny Greitz & Lars Gyllensten, ”Om hur *Camera obscura* kom till och vad som sedan hände”, i Jan Wictor, *Camera obscura*, 1998 (1946), 61.

⁷⁹⁸ Greitz & Gyllensten, 1998 (1946), 62.

⁷⁹⁹ Greitz & Gyllensten, 1998 (1946), 62.

som jag ser det hade de inget annat mål än att visa att vem som helst kunde skriva modern poesi – vilka effekter som de förväntade sig att den påhittade diktsamlingen skulle föra med sig går i sammanhanget inte lika tydligt att urskilja:

Så här i efterhand kan man nog säga att *Camera obscura* var ett slag i luften – men ett kraftfullt slag. Det tog inte död på modern dikt. Men kanske bidrog den till att rensa ut alltför långsökta godtyckligheter och falskt eller förfelat djupsinne ur vad som skrevs. Åtminstone tillfälligtvis.⁸⁰⁰

Camera obscura handlar om vilka krav vi kan ställa på en författare i förhållande till sin publik. Men effekterna av obegriplighetsdebatten tycktes snarare bli att modernisterna accepterades av fler läsare: ”den (relativt) unga svenska modernismen tog över parnassen, och [kom därefter länge] att bestämma normerna för det estetiskt korrekta” skriver Martin Kylhammar i sin essä ”Falsarier och försanthållna felaktigheter. En självbiografisk metodlära”.⁸⁰¹

Cirka 35 år efter Nilssons artikel skriver Alan D. Sokal, professor i fysik, en kritisk parodi på vad han betraktar som nonsens och som ofta godtas för seriöst vetenskaplig noggrannhet inom bl.a. den samhällsvetenskapliga disciplinen där postmodernism är populär. Kritiken är tvådelad: den riktar sig för det första mot en ogenomtänkt relativism som enligt Sokal blivit en utforskad tidsanda inom bl.a. de samhällsvetenskapliga disciplinerna; för det andra riktar den sig mot relationen mellan relativism och den politiska vänstern. Parodin säger att de flesta västerländska intellektuella brukade tro på en extern värld, men att vi nu vet bättre. Parodin handlar även om missbruket av termer som kan härledas till naturvetenskapen – och det blir denna del som framöver blir huvudfrågan i en efterföljande debatt även om det var frågan om relativism som motiverade Sokal till att skriva parodin. För många bevisade den efterföljande debatten att den postmoderna kejsaren inte har några kläder, och för andra visade den hur lätt det är för kritiker att fullständigt missförstå poängen.⁸⁰² Att jämföra dessa tre ”blufferier” är kanske inte helt rättvist, då de sker under olika sociala och historiska betingelser, och i viss mån utifrån olika syften. Men frågorna vill jag hävda är av liknande natur, och därmed är jämförelsen relevant. Kylhammar skriver om relationen mellan obegriplighetsdebatten och Sokals bluff: ”I både konstens och vetenskapens värld har medvetna och provokativa falsarier spelat en stor roll.”⁸⁰³ Han pekar på ett intressant problem i detta sammanhang, nämligen

⁸⁰⁰ Greitz & Gyllensten, 1998 (1946), 62.

⁸⁰¹ Martin Kylhammar, ”Falsarier och försanthållna felaktigheter. En självbiografisk essä”, i Martin Kylhammar, *Den tidlöse modernisten. En essäbok*, Carlssons Bokförlag, Stockholm, 2004, 240.

⁸⁰² Alan D. Sokal, ”Science and Relativism”, i *What Philosophers Think*, Julian Baggini & Jeremy Stangroom (red.) Continuum, London and New York, 2003, 55–64.

⁸⁰³ Kylhammar, 2004, 240.

gen att man både i ”konst och vetenskap riskerar [...] att skapa sig slutna världar, som småningom utvecklar helt egna normer för vad som är relevant, intressant, rimligt och begripligt”, i en värld där såväl Greitz och Gyllensten som Sokal ”gjorde sina falskari och parodier för att bekämpa en fiende.”⁸⁰⁴

Den huvudsakliga skillnaden mellan å ena sidan Nilssons bluff, och å andra sidan Greitz och Gyllenstens och Sokals bluffar är att i det förra fallet sker själva blufferiet inifrån den egna disciplinen. Varken Greitz och Gyllensten eller Sokal ingår i det fält som de båda försöker avslöja. Metoderna är dock likartade. Genom att använda sig av den modernistiska lyrikens svårbegripliga begrepp skapar Greitz och Gyllensten ett verk som till viss del accepteras av de initierade. Därefter går de ut och avslöjar sitt verk som bluff. Sokals parodi publiceras i den amerikanska tidskriften *Social Text* under titeln ”Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”.⁸⁰⁵ Texten syftar till att visa att kvantgravitation har djupgående politiska implikationer, och genom att citera några kontroversiella filosofiska uttalanden av Heisenberg och Bohr, argumenterar Sokal för att kvantfysiken är i överensstämmelse med postmodern epistemologi. Därefter gör han en pastisch med hjälp av Jacques Derrida, Jacques Lacan och Luce Irigaray som hålls samman med en vag retorik och ”icke-linearitet” för att sedan påstå att den postmoderna vetenskapen har utplånat det objektiva verklighetsbegreppet. Likheter med fallet Nilsson är i vissa avseenden slående. Sokal menar att det är förståeligt att redaktörerna för tidskriften var oförmögna att värdera de tekniska aspekterna i artikeln – men att de borde ha konsulterat en naturvetare. I Nilssons fall saknades det enligt Valkare verktyg, och därmed kunskap, att värdera hans verk – en matematiker skulle förmodligen ha avslöjat det hela. Ytterligare en faktor som kan ha spelat en viktig roll i sammanhanget har med begreppet tillit att göra. Sokal formulerar följande tes som är intresseväckande: ”Professional communities operate largely on trust; deception undercuts that trust.”⁸⁰⁶ Kylhammars resonemang kring slutna världar (communities) med egna normer för vad som är relevant och begripligt vill jag hävda spelar en viktig roll för hur vi kan förstå det elektronmusikaliska fältet. Kopplingen mellan Sokals tes och Kylhammars resonemang återkommer jag till i slutet av kapitlet.

⁸⁰⁴ Kylhammar, 2004, 242.

⁸⁰⁵ Alan D. Sokal, ”Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”, i *Social Text*, nr. 46/47, vår/sommar, 1996, 217–252. Se <http://www.physics.nyu.edu/~as2/>. Accessed: 20070830.

⁸⁰⁶ Alan D. Sokal, ”A Physicist Experiment With Cultural Studies”, i *Lingua Franca*, maj/juni, 1996, 62–64. Detta är artikeln i vilken Sokal avslöjade sin bluff. Se <http://www.physics.nyu.edu/~as2/>. Accessed: 20070830.

Ett institutionellt eller estetiskt motstånd?

I samband med debatten om den elektroniska musiken 1957 ställer *Dagens Nyheter* frågan om det inte är dags för inrättandet av en elektronmusikstudio. Svaren är enhälliga; en sådan studio skulle inte bara ha betydelse för nyskapandet; den skulle också ge kunskap om vår uppfattning om och upplevelse av musik som psyko-akustiskt fenomen.⁸⁰⁷ Behovet av och intresset för en studio blir efterhand allt tydligare, och man argumenterar på flera håll för att få till stånd en studio. De internationellt ledande tonsättarna inom den yngre progressiva generationen har nästan samtliga skrivit elektroniska verk, menar exempelvis Folke Hähnel. Även bland de svenska tonsättarna är intresset för den elektroniska musiken stort – men deras möjligheter att realisera sina idéer är små, samtidigt som den elektroniska utvecklingen ses som ofrånkomlig.⁸⁰⁸ Tonsättarnas situation är således vid 50-talets slut bekymmersam. Ännu vid 60-talets början existerar det inte någon riktig studio – det finns endast en provisorisk sådan belägen i ABF-huset i Stockholm. 1960/61 får Knut Wiggen, ordförande i Fylkingen, i uppdrag att i tidskriften *Nutida Musik* teckna ned några åsikter om svenskt musikliv; här riktar han skarp kritik mot bl.a. Musikhögskolans undervisning för att inte ta hänsyn till det stora behovet av en elektronmusikstudio som uppenbarligen finns. Det har under 50-talets första hälft utkristalliserats en ny kompositionsteknik och musikalisk estetik, menar Wiggen, och detta måste man ta hänsyn till:

Ingen undskyldning er sterk nok til å rettferdiggjøre fraværet av et moderne elektronisk studio i komposisjonsundervisningen, og absolutt ikke argumenter som taler om den elektroniske musikkens begrensning.

For det elektroniske tonematerialet likner alt annet musikalsk materiale i at det spiller oss selv.⁸⁰⁹

Wiggens artikel väckte reaktion på flera håll – främst hos Blomdahl, som sedan 1960 var professor vid Musikhögskolan; det var också han som i mångt och mycket var måltavlan för kritiken. Han menar att det är ett falskt påstående att tala om *en* ny musikestetik, och när Wiggen efterlyser en skolning i den radikala musikens problem, så ”luktar det trångsynt akademism lång väg!”⁸¹⁰ Naturligtvis är det en brist att Musikhögskolan inte har en elektronisk studio, menar Blomdahl, men inrättandet av en sådan är resurskrävande. Samtidigt kritiserar han Fylkingens verksamhet för att ha stannat ”i något slags sektaristiskt material-

⁸⁰⁷ ”Rundfråga om elektronisk musik”, 570912.

⁸⁰⁸ Folke Hähnel, ”Elektronisk musik – ofrånkomlig!”, i *Dagens Nyheter*, 621108.

⁸⁰⁹ Knut Wiggen, ”Er vi radikale?”, i *Nutida Musik*, nr. 6, årg. 4, 1960/61, 2.

⁸¹⁰ ”Wiggens radikalism: två genmälen”, i *Nutida Musik*, nr. 7, årg. 4, 1960/61, 22.

studium, som inte leder fram till musikskapande utan blir självändamål.”⁸¹¹ Därmed riktar han, åtminstone indirekt, kritik mot den musikteoretiska arbetsgrupp som syftar till att studera den elektroniska musikens material – en kritik som kan verka konstig med tanke på att han själv argumenterat för inrättandet av en sådan. Här menar Wiggen att Blomdahl ”förnekar existensen av de tekniska musikestetiska målsättningarna som den radikala musiken bygger på.”⁸¹² Sammanfattningsvis kan man säga att det både finns ett institutionellt och ett estetiskt motstånd mot den elektroniska musikens ofrånkomliga utveckling.

Den elektroniska och seriella musiken: kvasivetenskapliga laboratorieprodukter med universella strävanden

Det naturvetenskapliga idealet satte otvetydigt sina avtryck såväl på människan som på den nya musiken: å ena sidan människans förhållande till universum, där blicken riktades utåt mot den utforskade rymden, och å andra sidan människans, tonsättarens, och lyssnarens förhållande till en ljud- och klangvärld, där örat riktades mot det som vi aldrig hört. Musikens ”atomer”, dvs. sinustonerna, skulle öppna upp för de till synes obegränsade möjligheter som den elektroniska musiken inbjöd till. Nya visioner målades således upp, och musiken blev ett uttryck för sin samtid med universella strävanden. Konsekvensen av idén om den nya musiken som universell med sin tilltagande vetenskaplighet förde även med sig kritik: mot ensidighet och relativism. ”Rymden” må ha öppnat upp för nya visioner, men samtidigt karakteriseras den som kall och ogästvänlig – och den nya musiken beskrivs med samma adjektiv: själlös, känslolokal och naturfjärmande. Teknologiseringen har gjort musiken tom på känslor – den har blivit avhumaniserad. Samtidigt skall vi ha i åtanke att den elektroniska musikens fulla potential vid det här laget ännu inte visat sig.

Framträdandet av den elektroniska musiken såsom ett *nytt* estetiskt och institutionellt fenomen kan analyseras i ljuset av det som epidemiologen och immunologen Ludwik Fleck beskriver som tankekollektiv och tankestil.⁸¹³ Med det förra avses allt från vetenskapliga discipliner till experimentella laboratorier, medan det senare avser ett visst sätt att resonera inom dessa mer eller mindre slutna enheter.⁸¹⁴ Filosofen Ian Hackings begrepp ”styles of reasoning” – som till viss del utgår från Flecks tankestil – är ett analytiskt redskap som används

⁸¹¹ ”Wiggens radikalism: två genmälen”, 23.

⁸¹² Knut Wiggen, ”Knut Wiggen – demagogisk, inskränkt, förstockad, trängsynt, sekteristisk: Tillbaka till skolbänken, professor Blomdahl”, i *Expressen*, 610503.

⁸¹³ Se Ludwik Fleck, *Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum. Inledning till läran om aktuell tankestil och tankekollektiv*, Brutus Östlings Bokförlag, Symposion, 1997.

⁸¹⁴ Jan Golinski, *Making Natural Knowledge. Constructivism and The History of Science*, University of Chicago Press, Chicago/London, 2005, 32.

för att förstå hur nya idéer växer fram i och genom historien. Den elektroniska musiken som en slags laboratorieprodukt gör parallellen här intressant nog. Villkoren för att nya idéer skall kunna växa fram är, enligt Hacking, att dessa ger upphov till en debatt i vilken saker uttrycks som inte uttryckts förut.⁸¹⁵ Den elektroniska musikens framträdande som ett nytt estetiskt objekt inom det konstmusikaliska fältet visar sig delvis i ett nytt sätt att resonera kring musik, där nya termer av nödvändighet uppstår (det naturvetenskapliga idealet); detta ger i sin tur upphov till en ontologisk debatt om det nya estetiska objektet.

Sokals tes, ”deception undercuts trust”, är intressant att pröva i samband med den elektroniska och seriella musikens legitimering. Som professionellt verksamhetsfält betraktat, och såsom vilande på en till synes osäker mark (kvasivetenskapligheten), är det inte helt orimligt att tänka sig att fältet upprätthålls endast genom att man litar på varandra. Ett tecken på detta är att den kvasivetenskapliga attityden enligt Bo Nilsson mer eller mindre var ett välkänt faktum, samtidigt som den fortgick som vanligt. Parallellen till s.k. kontroversstudier och debatter inom naturvetenskapen kan tydliggöra detta resonemang. I sådana studier har det visat sig att de sociala länkar som binder samman vetenskapliga subkulturer är väsentliga villkor för produktionen av överenskommen och accepterad kunskap – en slags konsensus om vad som är korrekt eller inte korrekt. De flesta vetenskapsmän lever inom en stödjande ”matris” av tillit, och det är när denna tillit bryter samman som dess sociala mekanismer visar sig. Vetenskapshistorikern Jan Golinski beskriver avslöjandet med följande metafor: ”[Controversies] enable us to see 'how the ship gets into the bottle'.”⁸¹⁶ Man har också i sådana studier visat att fortlevnad av naturvetenskaplig kunskap är beroende av forskarnas tillit till varandras uttalanden. Om inte en stor del av vad som rapporteras av forskarna accepteras tack vare dessas tillit till sina kollegor, så kan det inte finnas någon kunskap.⁸¹⁷ Överfört på musikens område – och då särskilt den elektroniska men i viss mån även den seriella – kan man tänka sig att musikens fortlevnad har berott på tonsättarnas tillit till varandra, och att det existerat en viss konsensus om vad som är korrekt kunskap om musik. För att säkerställa sakernas tillstånd och aktörernas förhållande till varandra inom det elektronmusikaliska fältet krävs dock en kartläggning av hur de sociala länkarna är beskaffade, dvs. vilka som ingår i denna sociala matris och vilken status de har. Men mot bakgrund av Nilssons avslöjande som bluffmakare skulle jag inte bli förvånad om det framträder uppenbara likheter mellan de tillitskriser som kontroversstudier påvisat inom naturvetenskapen och denna tillitskris inom det elektronmusikaliska fältet. En fråga som hör ihop med detta

⁸¹⁵ Ian Hacking, ”’Style’ for Historians and Philosophers”, i Ian Hacking, *Historical Ontology*, Harvard University Press, Massachusetts, London England, 2002, 178–199.

⁸¹⁶ Golinski, 2005, 29. Det är egentligen inte Golinskis ord, utan han citerar samhällsvetaren Harry M. Collins.

⁸¹⁷ Golinski, 2005, 30.

resonemang, är om musiken förlorar i värde av att tilliten bryts. Här kan man tänka sig att det råder en skillnad mellan vetenskaplig kunskap och kunskap om konst, i det att den estetiska upplevelsen av musik fortlever, medan vetenskapen urholkas och glöms bort. Att publiken tvingas ompröva sin attityd gentemot Nilssons produktion, som Gunnar Larsson argumenterar för, innebär nödvändigtvis inte att musiken i sig blir mindre värdefull.

Vad innebär då den nya musiken ur allmänmusikalisk synvinkel? Kan Bengt Hambræus frågor, som formulerades inledningsvis, knyts samman med ovan anförda resonemang? Är den nya musiken en laboratorieprodukt, en krisföreteelse, en nyorientering eller en fortsättning på en tradition? Att den utgör en laboratorieprodukt råder det nog ingen tvekan om. Det viktiga i detta sammanhang är vad detta i förlängningen för med sig, dvs. om mänskliga värden kan införlivas i och förmedlas genom den elektroniska musiken. Såsom ett socio-historiskt fenomen betraktad är den elektroniska musiken på sätt och vis en logisk konsekvens av materialets inneboende tendens som ett resultat av en historisk nödvändighet. Precis som tolvtonssystemet, enligt Adorno, är en logisk produkt av en historisk nödvändighet, skulle man kunna betrakta den elektroniska musiken utifrån samma argument. Huruvida Adorno själv skulle gå med på denna analys är inte en självklarhet, då hans syn på den elektroniska musiken inte är entydig. Han menar att argumentet att elektroniken, som alltså har utvecklats oberoende av musiken, är extern till musik är relevant – den elektroniska musiken har inte några interna relationer med de immanenta lagarna inom musiken. Den vetenskapliga aspekten av elektronmusik är med andra ord främmande. Samtidigt menar han att elektronik och den inre musikaliska utvecklingen sammanfaller:

The rational control over the musical raw material and the rationality of the production of sound by electronic means both ultimately obey the identical basic principle. The composer has at his disposal – at least in theory – a continuum consisting of pitch, dynamics and duration [...].⁸¹⁸

Framträdandet av elektronisk musik svarar, enligt Adorno, mot ett behov som existerat i ny instrumental musik – särskilt idén om ”klangfärgsmelodi”.⁸¹⁹ I sin avhandling om Adorno menar idéhistorikern Björn Billing att han inte utesluter ”de konstruktiva möjligheterna i denna teknik, och ser den som följdriktig ur ett historiskt perspektiv”.⁸²⁰ Elektronmusiken blir en vidareutveckling av naturbehärsningen i den autonoma musiken – ”den svarar mot en tendens som låter sig skönjas redan i Schönbergs och Weberns klangfärgskomponeran-

⁸¹⁸ Theodor W. Adorno, ”Music and New Music”, i *Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music*, Verso Classics, London & New York, 1998 (1963), 267.

⁸¹⁹ Adorno, 1998 (1963), 267–268.

⁸²⁰ Billing, 2001, 213.

de.⁸²¹ Den nya musiken är med andra ord både en nyorientering och en fortsättning på en tradition.

Mot bakgrund av vad som framkom i förra kapitlet om den stora musikdebatten – idén om att musikens samhällsuppgift är att vara sammanhållande människor emellan, dvs. främja solidaritet – är kritiken mot samtidens tilltagande teknifiering och mekanisering av människans tillvaro, som därmed blir allt mindre solidarisk, föga förvånande. Ju friare och lyckligare människan är, desto mindre benägen är hon att känna samhörighet. Men frågan är om inte gemenskapsandan också vidgat sina gränser i samband med den nya musikens gränsöverskridande karaktär – jag tänker närmast på idén om musiken som universell och oberoende av ideologi.

⁸²¹ Billing, 2001, 213.

10. Mot en ny världsbild, mot en ny upplysning

Tidsandan och enkelheten

Den elektroniska och seriella musiken som uttryck för sin samtid var ett av de teman som diskuterades i förra kapitlet. Konsten måste vara tidsmedveten och måste spegla sin tid: den nya världsbilden och den nya musiken skulle verka i samklang. Samtidigt går det att urskilja andra uttryck under denna nya tid. Vår tid är splittringens tid, ”vars rätta uttryck är och förblir splittring”, konstaterar tonsättaren Sven-Eric Johanson 1960.⁸²² En viss stil står alltid i opposition mot en annan; det finns, menar Johanson, en tydlig splittring i vårt land: musiksituationen karakteriseras av en övervikt av tolvton, punktmusik och elektronisk musik, mot vilken Jan Carlstedt, Hans Eklund, Maurice Karkoff och Bo Linde reagerar. Frågan är då om konsten, för att vara sann och radikal, måste spegla sin samtid såsom den elektroniska musiken gör? Måste den för sin samtid tekniskt mest utvecklade och avancerade musiken också vara den mest förnyande? Är det så att den mest radikala musiken är den som går mot strömmen snarare än stryker medhårs? Frågan är relevant att ställa i samband med traditionalisternas intåg på den konstmusikaliska arenan. Vi har tidigare sett hur t.ex. Thoor hävdade att det är den tonala musiken som håller kulturen samman. Andra har ifrågasatt relationen mellan tidsandan och musiken – främst så som det argumenterades för den elektroniska och seriella musiken. Flyckt argumenterar för att den traditionella förankring som finns hos Carlstedt m.fl. inte nödvändigtvis behöver innebära en sämre spegling av samtiden än vad ”framtidsmusikens patentsökare gör anspråk på” och att den nya världsbilden inte enbart inskränker sig till rymdmiljön.⁸²³ Carlstedt beskriver i en artikel sin egen generations tonsättare utifrån det historiska läge som han menar avspeglar sig i deras konst-

⁸²² Sven-Eric Johanson, ”Samtida Musik”, i *Ny Tid*, 601125.

⁸²³ Flyckt, 581014, 4.

Mot en ny världsbild, mot en ny upplysning

närliga verksamhet; resonemanget liknar det som träder fram i samband med den elektroniska musiken:

Det var ej länge sedan livsångesten sattes som särmärke för en kulturepok – och kanske med rätta, ty den nödgades bevittna hur en värld krossades. Men en senare generation har fått uppleva hur världen vidgats som i en väldig andhämtning och fått nya krafter, och härigenom har både vår livssyn och vår livskänsla vitaliserats. [...]

Dessa nya livsperspektiv, som alltså vänder sig ut mot ljuset, kräver nya konstnärliga uttrycksmedel – mera utåtriktade, mera expansiva och allmängiltiga. De atonala uttryckssätten förefaller vår tonsättargeneration alltför esoteriska, alltför fjärran den spontana känslan och naturgemenskapen. De representerar ju en annan situation än vår; i det atonalismen växte fram ur askan efter världsbränder kom den helt naturligt att bli ett smärtornas, ett protesternas musik [sic].

[...] I dag uppfattar vi livssituationen annorlunda och vår tonsättargenerations behov av förnyelse blir ett behov av förenkling.⁸²⁴

Han talar här om en ny världsbild som präglar kulturlivet, i vilken vi har gått från introspektion till en utblick mot universum. Denna nya världsbild kräver ett uttryck som inte är svårbegripligt utan snarare enkelt. Vidare talar han om ett skönhetskrav och ett behov av en slags sensualism, som står i motsats till det vetenskapsideal som karakteriseras av intellektualism och rationalism. Det är således andra begrepp i beskrivningen och resonerandet kring musik som genomsyrar åtminstone Carlstedts tankebanor, men förmodligen även hans jämnåriga tonsättarkollegors – alltså andra begrepp än de som framträder i samband med den elektroniska och seriella musiken. Carlstedt menar till och med att det behövs en motvikt som balanserar den betungande rationalismen, ”som förhindrar förnuftstänkandet att undantränga eller atrofiera det emotionella behovet. Denna motsättning återspeglar konstens eviga problem: kontaktbehov kontra sanningsbehov.”⁸²⁵ Deras uppgift som tonsättare blir, menar han, att förnya musiken med enkelheten som mål; hans generation har valt olika vägar för att nå detta mål, där Carlstedt själv valt folkmusiken som väg.⁸²⁶ På frågan om vad han ser som musikens uppgift, att vara vägledare, tidsspegel eller en syntes av dessa två, svarar han på följande sätt:

I all ärligt syftande konst finner man en strävan mot den klarhet vi kallar sanning. Det konstnärliga skapandet riktar sig också till sanningens frände skönheten. För en etiskt och estetiskt medveten skapare blir sålunda konstens yttersta mål att söka uppenbara sanningen i skönhetens gestalt.⁸²⁷

⁸²⁴ ”FYRA UNGA om sin musikuppfattning”, i *Nutida Musik*, häfte 1, årg. 2, 1958/59, 8.

⁸²⁵ ”FYRA UNGA om sin musikuppfattning”, 1958/59, 8–9.

⁸²⁶ ”FYRA UNGA om sin musikuppfattning”, 1958/59, 9.

⁸²⁷ Bo Wallner, ”Två tonsättare – en kollektivartikel. Bo Wallner frågar, Jan Carlstedt och Bengt Hambræus svarar”, i *Ord och bild*, årg. 69, 1960, 145.

Hans svar är inte alltigenom tydligt och verkar en smula motsägelsefullt. Är det skönheten som är målet eller är det sanningen? Eller är det möjligtvis båda? Jag tolkar citatet som att musikens uppgift är att vägleda till sanningen, och att detta avspeglas i en skönhet och klarhet i uttryck. Han menar vidare att den intellektualism, som 50-talet i mångt och mycket präglas av, genom att vara underställd förnuftets lagar också kan vara en vägledare till klarhet och enkelhet, men att intellektualism samtidigt har en benägenhet att rikta uppmärksamheten åt ett annat håll än de aktuella känslöströmningar som är ”vår tids stora sensualism”.⁸²⁸ Han avfärdar således inte intellektualismen som möjlig väg till sanningen och enkelheten. Det viktiga för Carlstedt är snarare att musikens form måste få underkasta sig ”kontaktbehovets krav på åskådlighet [eftersom] en sanning blir ju sann först då den är förstådd.”⁸²⁹ Den förenkling av uttryck, som han talar om, betecknar han som ”vår tids radikalism”, där ”världens kaos får ge vika för världens kosmos.”⁸³⁰ Han fortsätter på följande sätt:

Insikten om lagbundenhetens absoluta makt från atom till galax och ödmjukheten inför ljusets korta gåva skall kanske skapa en ny upplysningens epok. Och med den – en ny klassicism.⁸³¹

Fylkingenstriden och ”det tonala kriget”

Viljan att stå på tonalt säker grund, avståndstagandet från Schönberglinjen och strävan efter det enkla i uttrycket är några av de gemensamma ståndpunkter som traditionalisterna har uttryckt i olika sammanhang. De har dock inte uttryckligen formulerat något gemensamt estetiskt ideal, utan snarare poängterat sin individualism. I samband med att modernisterna, huvudsakligen medlemmarna av den f.d. Måndagsgruppen, vinner mark inom olika institutioner under 50-talets gång, tycks traditionalisterna inte få det utrymme de själva anser sig behöva på den konstmusikaliska arenan. Min hypotes är att de idéer som traditionalisterna förespråkar genom sin musik inte ges utrymme av två orsaker: å ena sidan är det allmänna idé- och kulturhistoriska klimatet intimt förknippat med rationalism, intellektualism och framsteg, dvs. ideal som de själva tar avstånd från och som avspeglar sig i den nya musikens estetik (huvudsakligen elektronmusiken), och å andra sidan upplever de ett socialt och institutionellt motstånd. Denna hypotes styrks inte minst av i huvudsak Carlstedts många uttalanden – inte sällan formulerar han sina åsikter i starka ordalag i vilka han, som vi skall se framöver, jämför 40-talistgenerationens sätt att ta plats med ”totalitära regimer”.

⁸²⁸ Wallner, 1960, 147.

⁸²⁹ Wallner, 1960, 149.

⁸³⁰ Wallner, 1960, 150.

⁸³¹ Wallner, 1960, 150.

Mot en ny världsbild, mot en ny upplysning

En institution inom vilken Måndagsgruppen inte tycks ha fått en dominerande ställning är FST – Föreningen Svenska Tonsättare.⁸³² Inte desto mindre blir FST in dragen i en ”estetisk strid” mellan olika tonsättarfalanger.⁸³³ År 1959 vänder sig Carlstedt, Linde, Laci Boldemann och några kammarmusiker till FST med en skrivelse där Fylkingen anklagas för att ”i sitt programval ensidigt gynna den yngre radikala, och speciellt den seriella, tonsättarfalangen”.⁸³⁴ Carlstedt, Linde och de tonsättare som hade ett mer traditionellt präglat stilideal fick i Fylkingen sina verk refuserade – dessutom valdes de inte in som medlemmar. De ansåg vidare att inslaget av svensk musik ensidigt representerade de egna medlemmarna. Skrivelsen mynnade så småningom ut i ett yrkande att FST och Stockholms stad borde ge Fylkingen finansiellt stöd. FST-styrelsen remitterade skrivelsen till Fylkingen som i en svarsskrivelse tillbakavisar anklagelserna (undertecknat av den avgående ordföranden Gunnar Bucht och den tillträdande ordföranden Knut Wiggen). Det hela utmynnar sedan i ett diskussionsmöte där Carlstedt upprepar sina anklagelser, medan Erik Götlind konstaterar att traditionalisterna alls inte är försummade – de spelas desto mer i radio. Blomdahl och Wiggen argumenterar vidare för Fylkingens konstnärliga frihet. Det hela utvecklas sedan till ett ordkrig mellan Blomdahl och Carlstedt som slutar med att den förre lämnar mötet i vredesmod.⁸³⁵

Året efter denna debatt bildar Carlstedt kammarmusikföreningen Samtida Musik – som mot bakgrund av Fylkingenstriden kan ses som ett resultat av inte endast ett upplevt utan även ett faktiskt institutionellt motstånd. Carlstedt hävdar bl.a. att svårigheter vid konsertmässiga återgivanden av olika slags aktuell musik, där målsättningar och utgångslägen varit olika, varit en bidragande faktor till föreningens bildande. Det fanns ingen plats för mångfald i Stockholms offentliga kammarmusikinstitutioner, eftersom man riskerade att förlora ”enhetligheten i respektive spelplaner.”⁸³⁶ Så här formulerar han sig 1960 om föreningen i samband med dess bildande:

Den aktuella situationens krav ger omedelbart SAMTIDA MUSIK dess målsättning. Av Stockholms hittillsvarande båda kammarmusikinstitutioner skänker den ena återblickar och ger vidare perspektiv bakåt, medan den andra riktar sitt synfält framåt och spekulerar i morgondagens musik. Den programmässiga uppgiften för SAMTIDA MUSIK blir alltså att svara för det led i utvecklingen som förenar musikalisk hävd med försök till musikalisk nydaning.

Men SAMTIDA MUSIK har också en funktion att fylla genom sitt delansvar för den svenska musikodlingen. I och med att initiativet nu fördelas på flera händer

⁸³² Sten Hanson, *Det praktiska tonsätteriets historia. Föreningen Svenska Tonsättare genom 75 år*, Edition Reimers, Stockholm, 1993, 123.

⁸³³ Hanson, 1993, 126.

⁸³⁴ Hanson, 1993, 126.

⁸³⁵ Hanson, 1993, 127–128.

⁸³⁶ Jan, Carlstedt, ”Samtida Musik”, i *Musikrevy*, nr. 8, årg. 15, 1960, 281.

Mot en ny världsbild, mot en ny upplysning

motverkas den ensidighet och kollektivism som en alltför likriktad programpolitik ofrånkomligen resulterar i. De snabba generationsväxlingarna – inte minst i svensk musik – har också lett till att många tonsättare orättmätigt försumrats i konsertprogrammen och att skeva perspektiv därmed kastas på utvecklingen. Den koncentrerade presentationen av blott ett fåtal aktuella tonsättare förenklar inte bilden av vår tids musik – snarare förgrovar den. Genom att kammarmusiken nu får framträda på ytterligare ett offentligt forum har vi möjlighet ersätta koncentrationen med nyansering.⁸³⁷

De kammarmusikinstitutioner som Carlstedt skriver om är Intim Musik och Fylkingen. Argumentet påminner onekligen om det som framfördes i samband med den nya generationens kritik mot vad de kallade programsentrian i Konserthögskolan 1945. Då som nu kritiserar man den likriktade programpolitiken, och att tonsättare försumrats i repertoaren – då rörde det sig om modernism, och nu om traditionalism. Ensidigheten i t.ex. Fylkingens programpolitik är tydlig. Mellan 1951 och 1960 framförs det musik av traditionalisterna vid endast åtta tillfällen.⁸³⁸ Med ”ett fåtal aktuella tonsättare” avser han förmodligen kretsen kring Måndagsgruppen.

Tanken om kollektivism har även Bo Linde funderat över. I en artikel från 1957 talar han om den ”den extrema *Fylkingen*”:

Under K-B Blomdahls ordförandeskap stabiliserades ekonomi och organisation alltmer men samtidigt inriktades målsättningen hopplöst ensidigt mot en modediktatur som numera [...] till 90 procent enbart accepterar världsfrånvarande ”skönsjälar” som Webern, Schönberg, Bo Nilsson, Hambræus etc.⁸³⁹

Linde menar att han med sina kollegor finner det ”meningslöst att musicera i en sådan omgivning, där normalt klingande modern musik betraktades som närmast museal.”⁸⁴⁰ I en diskussion om relationen mellan begreppen samtida och nutida musik riktar Carlstedt en kritik mot det sätt på vilket konsertserierna i Sveriges Radio sprider eller för ut sin musik:

Inom totalitära regimer är det förenat med personliga risker att trotsa den officiella estetiken. Genier som Prokofjev och Sjostakovitj tvingades till avbön under stalin-epoken, och Hindemith och Schönberg fick gå i landsflykt för att rädda sig undan Dr. Goebbels blodhundar. I det fria ordets land är det däremot möjligt att hävda intressen som avviker från en förhärskande åskådning – att slå vakt om konstens rätt

⁸³⁷ Carlstedt, 1960, 281.

⁸³⁸ Se *Ny musik & intermediakonst. Rikt illustrerad historieskrivning & diskussion för radikal och experimentell konst 1933–1993*, Teddy Hultberg (red.), Fylkingen Förlag, Stockholm, 1994, 151–168. Observera att jag endast har medräknat antal tillfällen och inte antal framföranden.

⁸³⁹ Bo Linde, ”Musik i Stockholm”, i *Gefle Dagblad*, 571118, Gävle stadsarkiv.

⁸⁴⁰ Linde, 571118.

Mot en ny världsbild, mot en ny upplysning

att välja egna vägar. Hos oss har musiken aldrig hotats av en politisk eller ideologisk diktatur – men väl en musikpolitisk, vars verkningar är personligen mindre kännbara men moraliskt lika förkastliga.

Individens rätt till konstnärlig frihet borde vara en självklarhet i ett samhälle som vårt – men var det inte 1960, då Samtida Musik började sin partisanverksamhet under trängda yttre förhållanden.⁸⁴¹

Jämförelsen ovan med totalitära regimer tycks vara svår att komma över. Så sent som 1993, i en artikel om sin f.d. lärare Lars-Erik Larsson, formulerar han sig på nytt i samma starka ordalag:

Liksom musiklivet i de dåtida öststaterna var avhängigt en politisk nomenklaturas ideologiska riktlinjer, bestämdes sålunda vårt av en musikpolitisk maktgruppering under några decennier. Att sekterismen så starkt kunde prägla vårt musikliv ter sig idag [dvs. 1993] nästan överkligt men var då en påtaglig realitet.⁸⁴²

Även Linde drar en parallell till totalitarism – då i anslutning till Nutida Musiks programpolitik, men det gäller även Fylkingens: ”Visserligen spelas även ’normal’ modern musik (Bartók, Hindemith, Stravinskij, Honegger etc) men tendensen mot totalitär programpolitik gynnande vissa riktningar är odiskutabel”.⁸⁴³ Han menar vidare att uppspaltningen av modern musik, dvs. den mellan å ena sidan Schönberg och Webern och å andra sidan den riktning som han själv företräder, representerar en modernistdualism som får sitt officiella uttryck i och med att Samtida Musik bildas.⁸⁴⁴ Såväl Carlstedt som Linde upplever med andra ord en form av institutionellt motstånd, som de finner moraliskt förkastligt. Frågan är vilken uppgift eller funktion föreningen har i denna ”musikpolitiska diktatur”? Den har, enligt Carlstedt, huvudsakligen två uppgifter: dels att låta tolerans ersätta doktrinär ensidighet, dels att öppna nya vägar till utlandet, dvs. vägar som inte går över ”Darmstadt eller Köln”.⁸⁴⁵ Framför allt syftar föreningen till att vara ett forum för ny musik som ”lämnat experiment-stadiet”.⁸⁴⁶

I samband med premiärkonserten, som gick under rubriken Musik 60,⁸⁴⁷ kommenterar Bo Wallner dess programförslag på följande sätt: det är fullt i sin

⁸⁴¹ Jan Carlstedt, ”Angående Samtida Musik”, i *Nutida Musik*, nr. 1–2, årg. 11, 1967/68, 38–39.

⁸⁴² Jan Carlstedt, ”Lars-Erik Larsson”, i *Tonsättare om tonsättare*, Sten Hanson & Thomas Jennefelt (red.), Edition Reimers, Stockholm, 1993, 69.

⁸⁴³ Linde, 600326.

⁸⁴⁴ Bo Linde, ”Något om Samtida Musik”, i *Gefle Dagblad*, 620825, Gävle stadsarkiv.

⁸⁴⁵ Carlstedt, 1967/68, 39.

⁸⁴⁶ En inte helt oväsentlig aspekt av föreningens tillkomst är att den sker i ett psykologiskt viktigt ögonblick – samma höst efterträder Blomdahl Larsson som professor i komposition vid Musikhögskolan. Se Folke Hähnel, ”Samtida Musik”, i *Dagens Nyheter*, 600910.

⁸⁴⁷ ”Aktivitet för det nya”, i *Nutida Musik*, häfte 3, årg. 4, 1960/61, 21–22.

Mot en ny världsbild, mot en ny upplysning

ordning att bilda en förening men det ”luktar åtskilligt av konstnärlig hybris”.⁸⁴⁸ Hybris i vilket avseende kan man undra? Wallner formulerar istället sin alternativa programförklaring:

En förening för tonsättare, som inte förstått innebörden i en experimentell verksamhet eller som hittills inte nått fram till den eller som inte på någon punkt vill lägga en sådan aspekt på musikskapandet. I detta ligger ingen värdering, bara ett sakligt tillrättaliggande.⁸⁴⁹

De musikaliska inslagen i premiärkonserten tycks inte heller lämna några avsevärda intryck på Wallner. Om Lindes *Allvarliga sånger* till Löwnhielmdikter skriver han att de var ”väklingande, upplevda men i uttrycket och stilen inte ett steg utöver Rangström och de Frumerie”, och beträffande Karkoffs *Tio japanska sånger* ifrågasätter han den konstnärliga meningsfullheten i att ha tio små miniatyurer ”ovanpå varann”.⁸⁵⁰ Det enda positiva intryck som konserten gav var den talrika och entusiastiska publiken. Oaktat Wallners negativa kritik av traditionalisterna vid premiärkonserten överväger sammantaget det positiva intrycket. Curt Berg menar att det ”blev en lyckosam start med fem uruppföranden eller trots fem uruppföranden om man så vill. Inte ett enda av styckena var ointressant.”⁸⁵¹ Om Carlstedts sonat skriver han att det ”var ett fullt självständigt arbete, moget, gediget och fullt av berättarglädje som också kan finnas i musik – och bör finnas där.”⁸⁵²

Musiklivet i Stockholm vid denna tidpunkt karakteriseras i dagspressen bl.a. i termer av ”det tonala kriget”.⁸⁵³ Det finns med andra ord inte bara en av tonsättarna upplevd motsättning mellan modernisterna och traditionalisterna. Så här kan man läsa i exempelvis *Aftonbladet*:

Stridsfronterna kan inte gärna bli flera heller, sedan förbundet Samtida musik för någon tid sedan svor trohetseden till den moderata modernismen, med den gustavianska Börssalen som högkvarter.⁸⁵⁴

Artikelförfattaren konstaterar vidare att Fylkingen på sitt håll för en kamp ”mot allt som luktar konventionalism, traditionalism, revisionism”, och att risken är överhängande att de ”bägge lägren kör fast i likriktning”.⁸⁵⁵ I samband med att

⁸⁴⁸ Bo Wallner, ”Samtida Musiks premiär”, i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 601128.

⁸⁴⁹ Wallner, 601128.

⁸⁵⁰ Wallner, 601128. Bo Wallner kallar Karkoffs sånger för *kinesiska* i stället för japanska.

⁸⁵¹ Curt Berg, ”Samtida musik”, i *Dagens Nyheter*, 601128. Se även Sam-Ragnar Hultén, ”SAMTIDA MUSIK – moderat modernism”, i *Aftonbladet*, 601129.

⁸⁵² Berg, 601128.

⁸⁵³ Sam-Ragnar Hultén, ”Det tonala kriget”, i *Aftonbladet*, 601213.

⁸⁵⁴ Hultén, 601213.

⁸⁵⁵ Hultén, 601213.

Mot en ny världsbild, mot en ny upplysning

Eklunds verk *Musik för orkester* framförs i september 1960 anser recensenten Sam-Ragnar Hultén att det ”fordrar [...] musikmoralisk ryggrad att hålla stånd mot de yttersta dagarnas musikala stilöversvämningar utan att frestas att vada över i reaktionärt bakvatten. Det modet har Hans Eklund.”⁸⁵⁶

Wallner kommenterar i en radiointervju *Samtida Musik*, som han menar var något som måste komma med tanke på hur exempelvis Fylkingens programinnehåll och estetiska ideal förändrades under senare delen av 50-talet, dvs. en orientering mot den elektroniska musiken. Samtidigt poängterar han att *Samtida Musiks* programsättning tenderade att gynna dess egna medlemmars verk, vilket inte var fallet med t.ex. Fylkingen och *Nutida Musik*.⁸⁵⁷ Här har uppenbarligen Wallner och Carlstedt olika uppfattningar om ensidigheten. Det råder dock inga tveksamheter om att det framfördes musik vid fler tillfällen i exempelvis Fylkingen av medlemmarna av den f.d. Måndagsgruppen under 50-talet än av traditionalisterna (22 gånger jämfört med åtta).⁸⁵⁸ Den allmänna reaktionen på att en ny förening bildas är i stort sett positiv. Hultén konstaterar bl.a. följande:

Den gyllene medelvägen är nämligen också den en utväg. Det finns en ung tonsättargrupp, som vågat välja den. Trots att den är livligt trafikerad av pålitliga, internationellt kända långkörare av äldre årgångar. Men det vill till musikmoralisk ryggrad för att inte förvandla medelvägen till den breda allfartsväg, som leder till nivellerande stilfördärv av det nya svenska musiklandskapet.

Invigningskonserten för det nystartade förbundet efterlämnar inte många reservationer i den vägen.⁸⁵⁹

Även Johanson såg positivt på och med spänning fram mot en fortsättning för den nya föreningen.⁸⁶⁰ Det fanns dock enligt Carlstedt krafter som försökte hålla tillbaka det nya initiativet, ”kuriöst nog samma krafter som själva nyss kämpat på barrikaderna. Befarades en anti-maffia? En ofta återkommande anmärkning från de fåvitske var den påstådda bristen på radikalism. Man kan fråga sig vad som är radikalt: att gå mot strömmen eller att låta sig föras bort av den [...]”.⁸⁶¹ Ytterligare en aspekt, förutom det sociala motstånd som dessa tonsättare har att

⁸⁵⁶ Sam-Ragnar Hultén, ”MUSIK FÖR ORKESTER – beställningsverk av modig ung man”, i *Aftonbladet*, 600919.

⁸⁵⁷ Höglund, 2005, 107.

⁸⁵⁸ Under samma period, dvs. mellan 1951 och 1960, framfördes det musik av de mer radikala 50-talisterna Gunnar Bucht, Bengt Hambræus och Bo Nilsson vid 16 tillfällen, alltså dubbelt så många jämfört med deras jämnåriga tonsättare av den traditionella falangen. Se *Ny musik & intermediakonst*, 1994, 151–168. Observera att jag endast har medräknat antal tillfällen och inte antal framföranden.

⁸⁵⁹ Hultén, 601129.

⁸⁶⁰ Johanson, 601125.

⁸⁶¹ Carlstedt, 1967/68, 39.

arbota mot, är svårigheten att vara personlig och originell i sin musik. Det traditionella idealet som sådant kan få en hämmande effekt – traditionen kan med andra ord vara en belastning för den konstnärligt kreativa verksamheten.⁸⁶²

Ett institutionellt motstånd utan samhällskritik

De av 50-talisterna vars musik vilar på tonal grund tar fasta på den sida av samhället som väcker optimism och framstegstro. Den nya världsbilden består av ljus och kosmos, vilket även avspeglar sig i deras musikestetik. Samhället kräver med andra ord enligt dessa ett uttryck präglad av skönhet och sensualism, snarare än intellektualism, rationalism och svårbegriplighet. Det rör sig vidare om en ”radikalism” som handlar om en förenkling av uttrycket, dvs. en radikal förenkling av uttrycket som skiljer sig från den tekniska utvecklingens nödvändighet avspeglad i musiken. Det musikpolitiska klimatet, som bl.a. karakteriseras av ”det tonala kriget”, gynnar dock inte detta enkla och sköna uttryck, utan klimatet upplevs snarare som hämmande för den individuella friheten hos traditionalisterna. Oviljan att gruppera sig isolerar snarare traditionalisterna än skapar möjligheter till kreativitet, och för att få tillgång till denna, dvs. få utlopp för sin individualism, tvingas man av institutionella och musikpolitiska skäl att kollektivt gå samman och bilda kammarmusikföreningen Samtida Musik. Denna blir således ett andningshål, en arena där de får möjlighet att spela sin egen musik. Det institutionella motståndet kommer från det läger som självt upplevt sig motarbetat – såväl estetiskt och socialt som institutionellt. Det är som om historien å ena sidan upprepar sig och å andra sidan tappat minnet. Den stora skillnaden nu, jämfört med när modernisterna mötte kritik, är att den samhällseliga kritiken, dvs. kritiken mot eventuellt bristande socialt engagemang, inte framträder. Den tonala musiken äger i sig en sammanlänkande funktion; de tonala tonsättarna behöver därmed inte argumentera för vikten av sin musik i samhällseliga termer – den är från början kultursammanlänkande (se Thoors resonemang i kapitel 8).

Den nya världsbilden möjliggör en ny upplysning argumenterar Carlstedt. Det är dock inte entydigt vad han menar med begreppet upplysning i detta sammanhang. Men mot bakgrund av modernisternas kritik mot den annalkande maskinkulturen drygt tio år tidigare, framstår Carlstedts resonemang intressant nog att kommentera ytterligare. Grunden till den kritik som riktades mot det då rådande samhälls- och kulturklimatet, dvs. vid 40-talets slut, handlade huvudsakligen om maskinkulturens tendens att avtrubba den enskilda individen och om hur tonsättarna genom sin musik sökte motverka denna tendens och därmed befria individen från kulturindustrins förljugenhet (se kapitel 5).

⁸⁶² Åke Brandel, ”Giulini – Ung svensk musik – Elektronmusik”, i *Morgon-Tidningen*, 581014.

Mot en ny världsbild, mot en ny upplysning

10–15 år senare, dvs. vid 50-talets slut, är situationen en annan, och möjligtvis kan Carlstedts uttalande ses som ett uttryck för uppfattningen att upplysningen återigen kan befria människorna. Frågan är: befria från vad? Det rådande samhällsklimatets ”betungande rationalism” och förnuftstänkande tenderar att undantränga det emotionella behovet – så upplever Carlstedt tidsandan. Han menar också att det inte finns något utrymme för den typ av intellektualism som visar ”resonans för tidens ambition att lösgöra sig från jagets problem och i stället inrikta tänkesätten mot en i den krympande världen allt nödvändigare altruism.” Den typ av skapande som är fastkedjad i jagets problem riskerar att skapa produkter som mer liknar ”stenar än bröd”, konstaterar han.⁸⁶³ Den *nya* upplysningens uppgift blir därmed att befria människorna från såväl jagets problem som rationalism och samtidigt införa sensualism.

⁸⁶³ Wallner, 1960, 147. Idén om altruism i samband med intellektualism har inte framförts tidigare så vitt jag kan se. Resonemanget är dock intresseväckande såtillvida att Carlstedt tolkar jag det som, sätter altruism mot ett annat begrepp, närmare bestämt egoism (jagets problem). Ända sedan Platons dagar har individualism och egoism beskrivits som synonyma med varandra. Tolkat på detta sätt blir paradoxalt nog Carlstedts tal om altruism närmast ett försvar för kollektivism. Men som vi har sett jämför han det rådande musiklivet med totalitära regimer, och han konstaterar också att individens rätt till konstnärlig frihet borde vara en självklarhet. Som filosofen Karl Popper påpekar behöver kollektivism varken vara identisk med altruism eller motsatsen till egoism. Individualism kan mycket väl vara förenad med altruism. Min tolkning av Carlstedt är således att den altruism som han talar om är individualistisk i så motto att den syftar till att eftersträva lika rättigheter – i detta fallet innebär det lika rättigheter till konstnärlig frihet. Se Karl Popper, ”Individualism kontra kollektivism”, i *Popper i urval av David Miller. Kunskapsteori, vetenskapsteori, metafysik och samhällsfilosofi*, Stiftelsen Bokförlaget Thales, Stockholm, 1997, 362–369.

DEL IV: MUSIK OCH MODERNITET

11. Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki?

Avhandlingens syfte har varit att beskriva och analysera några av de centrala idéer som aktörerna uttryckte om svensk konstmusik under perioden 1945–1960 och därmed ge insikt i och kunskap om en viktig tidsperiod i svenskt musikliv. De frågor som jag mer specifikt har sökt svar på gäller vilka idéer som framträder i diskursen om den svenska konstmusiken, och hur relationen mellan dessa idéer och tidsandan ser ut. Jag skall här avslutningsvis sammanfatta avhandlingen ur ett idéhistoriskt perspektiv genom att och lyfta fram vad jag anser vara mest centralt och tydliggöra detta. Vad som följer nedan är en beskrivning av tidsandan i stora drag och därefter en fokusering på de centrala idéer som framträder i diskursen (utifrån kapitel 5–10) om den svenska konstmusiken under perioden 1945–1960. Först följer dock några dock några tankar kring vad en tidsanda är, dvs. vad den karakteriseras av.

Tidsanda och samtidskänsla

I sin essäsamling *Utmätning* resonerar Sven-Eric Liedman kring begreppen tidsanda och samtidskänsla. Han förklarar att tidsanda är något reellt och inte enbart en aning: ”Tidsandan håller samman en epok, dess konst och vetenskap, politik och arkitektur, umgängesvanor och ... allt.”⁸³⁷ Samtidskänsla däremot, är per definition ytlig och uppträder huvudsakligen som hypotes. Den försöker med andra ord tala om vad som håller på att hända, hur nuet hänger samman med det förgångna och hur det skiljer sig från det – samtidskänslorna (det kan finnas flera samtidigt) pekar framåt. De är vidare symptom på något, dvs. de säger något om det rådande samhällsklimatet. Samtidskänslorna och tidsandan hänger således intimt samman. Oftast utgörs samtidskänslorna av elitens snab-

⁸³⁷ Sven-Eric Liedman, *Utmätning. Essäer och personliga betraktelser om samtiden*, Bokförlaget Arena, Stockholm, 1993, 80.

ba reaktion på en situation, men de kan också ses i termer av projekt: ”de talar om något som skall utföras [och] säger att en grupp människor tillsammans vill åstadkomma något nytt”, och framför allt är samtidskänslan ett uttryck för ”den sensibilitet som binder samman tecken av vitt skiftande slag och som av aningar och förmodanden bygger upp ett otal vagt besläktade handlingsprogram vilka säges vara identiska.”⁸³⁸ Liedman fortsätter:

närmare betraktade avslöjar [samtidskänslorna] den fortgående konflikten om initiativ och uppmärksamhet. Den som lyckas identifiera samtiden så att även motståndarna tror honom har vunnit en viktig maktkamp.⁸³⁹

Svaret på frågan vem som vunnit konflikten om initiativ och uppmärksamhet förefaller given, närmare bestämt Måndagsgruppen och förespråkarna för den nya musiken. Däremot är svaret inte lika självklart vad gäller vem som lyckats identifiera samtiden så att även motståndarna tror honom. Kanske har ingen vunnit denna maktkamp? Jag skall återkomma till denna fråga i slutet av kapitlet.

I kapitel 2 argumenterade jag för ett studium av en typ av orsakssammanhang som ligger utanför de relationer som rör den kompositionella praxisen, bl.a. mot bakgrund av att musiken inte existerar i ett tomrum. Tonsättarna och kritikerna är inte verksamma utanför sin tidsanda; de tankar och idéer som de uttrycker kan inte frikopplas från den – de reagerar på den vare sig de vill det eller inte. Därför är det också viktigt att förstå tidsandan – vad det är som håller samman den samtid som dessa aktörer agerade inom.

Upplysning och modernitet

År 1960 skriver, som noterades i kapitel 10, Jan Carlstedt att vi är på väg mot en ny upplysning. Den samtidskänsla som han beskriver och ger uttryck för, dvs. vad som håller på att hända, ligger förvisso utanför föreliggande avhandlingens tidsmässiga ram, men den avslöjar ändå något om det förgångna. Carlstedt riktar kritik mot det som han beskriver som 50-talets ”betungande rationalism” som han menar stängt ute det emotionella behovet till förmån för förnuftet. Han pekar på något som jag vill mena är symptomatiskt för tiden 1945 till 1960, det vill säga ett antal idéer som sammantaget kan tillskrivas ett modernitetsprojekt. Detta projekt, som börjar under mellankrigstiden med utformningen av folkhemspolitiken, fullbordas under 50-talet. Utifrån ett förnuftsmässigt sätt att resonera kring politik eftersträvades ett bättre fungerande samhälle. Efter andra världskrigets slut växte det fram en stor framtids- och utvecklingsoptimism inför det nya samhälle som man ville vara delaktig i att byg-

⁸³⁸ Liedman, 1993, 104-105.

⁸³⁹ Liedman, 1993, 111.

ga. Att vara en del i en större helhet, att vara en del i en gemenskap och visa solidaritet var viktiga led i detta samhällsbygge, kännetecknat av demokrati och social rättvisa. Under 50-talet växte sig detta förnuftstänkande än starkare i samband med vetenskapens frammarsch. Atom- och rymdåldern är stickord som kännetecknar denna nya tidsålder. Liedman konstaterar bl.a. att ”upplysningstankarna var helt aktuella åtminstone ännu under decennierna närmast efter andra världskriget” – inte minst genom utvecklingen och spridningen av vetenskap, teknik, demokrati och inom konsten modernismen.⁸⁴⁰ Han argumenterar vidare för att framstegstänkandet under 1900-talet vunnit mark inte minst inom den praktiska politiken. Kopplingen till den svenska socialdemokratis pragmatiska välfärdsbygge framstår som tydlig i detta avseende (se kapitel 5). Men samtidigt säger han att ”den moderna utvecklingen är tveeggad”: förnuftet leder å ena sidan till välstånd och andra sidan till avhumanisering – misstron mot vetenskapen har gett ”bränsle” åt ett ”förnekande av det mänskliga förnuftet och dess möjligheter”.⁸⁴¹

Kollektivism, individualism och musikens sociala uppgift

Det finns ett antal teman som går som en röd tråd genom diskursen om den svenska konstmusiken under den aktuella tidsperioden. De teman som jag valt att lyfta fram här cirkulerar kring begreppen individualism och kollektivism. Som framkommer i avhandlingen (kapitel 5) råder det en spänning mellan dessa begrepp, och de framträder på olika sätt beroende på tid och rum. Det handlar, som jag ser det, om etik och moral, dvs. om tonsättarens fria val (individualism) att komponera det som han eller hon vill (vara sann mot sig själv), och om samhällets uppgift att stödja den nya radikala musiken – att ge den förutsättningar att utifrån ”egna lagar och villkor gestalta sig själv” (se kapitel 7 och 8). Det handlar också om musikens sociala och samhälleliga uppgift och om tonsättarens moraliska ansvar att leva upp till denna uppgift. Svaret på frågan om vilken denna uppgift är beror på vem man frågar: skall tonsättaren genom sin musik fungera som sammanhållare människor emellan, eller skall han genom sin musik fungera som en kritisk röst? Häri framträder ett motstånd mellan olika aktörer och ett motstånd som tar sig uttryck på två plan: å ena sidan ett socialt och institutionellt motstånd och å andra sidan en kritik mot det rådande samhällsklimatet (tidsandan).

Samhället genomgår under 1940-talet förändringar av olika slag som påverkar den enskilda individen. Förändringarna, som tar sig uttryck i en kollektivism, karakteriseras som framgång ovan, huvudsakligen av framtids- och utveck-

⁸⁴⁰ Liedman, 1999 (1997), 17.

⁸⁴¹ Sven-Eric Liedman, ”framstegstanken”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 6, 1991, 590.

lingsoptimism, framstegstänkande och gemenskapsanda – förändringar som syftar till att skapa ett bättre fungerande samhälle och en bättre tillvaro för den enskilda individen. Ett centralt tema för de olika konstarterna under 1940-talets andra hälft är det samhällsengagemang som konstnärerna på olika sätt ger uttryck för. I denna samhällsförändringens tid ser konstnärerna en fara för den enskilda individ som inte passar in i den stora gemenskapen. Samhället beskrivs som ett ”teknokratiskt infekterat” samhälle i vilket individen riskerar att avtrubbas om hon ”stöps i samma form som samhället” (se kapitel 5). Konstens syfte, dess samhällsuppgift, blir att motverka denna vanebildande maskinkultur. Vad gäller den radikala musiken under 40-talets andra hälft möter den ett motstånd hos publiken – ett motstånd som delvis har sin grund i denna vanebildning. I försöket att befria individen från denna ökar klyftan mellan den radikala musiken och publiken – den nya musiken isolerar sig alltmer från det samhälle det engagerar sig i. En förklaring till detta kan ligga i den ”inre nödvändighet” som tonsättaren drivs av, närmare bestämt en intuitiv sanningslidelse parat med ett antisubjektivt hantverksideal. Tonsättaren skall inte anpassa sig till samhället, utan snarare genom sitt konstnärsskap befria människan från det. 1940-talet är också en tid då grupperingar av olika slag bildas. Mot bakgrund av de kollektivistiska samhällsformerna framstår Måndagsgruppen som ett slags kooperativ, som ett tidstypiskt fenomen. Gruppens organisationsförmåga och vilja till att få kontakt med redan befintliga institutioner, såsom Fylkingen, Sveriges Radio, konsertserien Nutida Musik och bildandet av Edsbergs musikinstitut, kan ses som ett utslag av en social ingenjörskonst som låg i tiden – låt vara att denna kollektivism hade individualistiska förtecken.

Motståndet tar sig inte enbart uttryck i form av en ökad klyfta mellan musik och publik. I det livliga debattklimat som 40-talets andra hälft kännetecknas av framträder även andra typer av motstånd (se kapitel 6). Frågorna är framför allt av kulturpolitisk karaktär. Tonsättarens ”jagaktivitet” (individualism) hotas av befintliga institutioner genom deras ensidighet i programval, indragna stipendier och framför allt undermålig kritik. Den nya musikens motstånd hos publiken grundas således inte enbart på musiken i sig, utan också på kritikernas oförmåga att bedöma ny musik. Det har skett en kollaps av kriterier vad gäller bedömningen av ny musik. Klyftorna ökar således såväl mellan den nya musiken och kritikerna som mellan den nya musiken och konsertinstitutionerna och mellan den nya musiken och publiken.

Effekterna av Måndagsgruppens ”sociala ingenjörskonst” och dess kollektivistiska tänkande vad gäller att organisera sig börjar göra sig gällande under 50-talets första hälft. Genom att flytta fram sina positioner inom befintliga institutioner, såsom de ovan nämnda Sveriges Radio, Nutida Musik och Fylkingen, blir gruppens medlemmar musikpolitiskt starkare. Ett utslag av detta är att den musik- och kulturpolitiska debatten lyser med sin frånvaro och att det institutionella motståndet avtar; kritiken mot den radikala musiken är ändå stark, vil-

ket visar sig i tribunaler och diskussioner av olika slag (mot tolvtonsmusik, punktmusik och konkret musik). Relationen mellan musik, samhälle och publik diskuteras – om än på ett annat plan än musikpolitiskt. Ingmar Bengtsson, exempelvis, konstaterar att förbindelsen mellan publikens smak och konstverkets kvalitet har försvunnit – kollapsen av kriterier för bedömning av ny musik tycks vara ett faktum. Han konstaterar också att musikens sanning i kraft av dess motsättning gentemot samhället gör att den radikala musiken förtorkar – ett tema som han hämtar från filosofen Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* från 1949. Det resonemang om att den gamla individualismen måste ersättas av en ny gemenskapsanda som framfördes i slutet av 40-talet får förnyad aktualitet under 50-talet. 1947 års musikutrednings betänkande, som publiceras 1954, visar att de förändringar som samhället genomgår – tekniska och vetenskapliga – är på väg att bryta sönder den ”gamla” gemenskapsandan. I slutet av 40-talet framträder exempelvis i argumentationen idén om att där välfärdsstatens åtgärder misslyckats med att väcka alla levande döda till liv i maskinkulturen har konsten och musiken en social funktion att fylla. Samma argument framförs även under 50-talet; i musikutredningen framträder idéer om att åter skapa känslan av gemenskap. Den snabba föränderligheten i form av framsteg riskerar att föra med sig en estetisk och emotionell förflockning hos den enskilda individen i samband med att gemenskapsandan börjar luckras upp. Exakt när denna uppluckring tar sin början framgår dock inte. Så långt kan dock konstateras att det här finns en samtidskänsla som utredningen ger uttryck för och som bildar en utgångspunkt för ett argument för att musiken skall ha en särskild plats eller uppgift i samhället, nämligen att bidra till denna gemenskap.

Individualism, kollektivism och motstånd är teman som framträder med all tydlighet i samband med den stora musikdebatten 1956/57 (se kapitel 8). Musikkritikern Yngve Flyckt argumenterar redan i februari 1956, nästan ett år innan debatten bryter ut, för att barnens behov av samhörighet vaknar till liv genom musik av Bach och Mozart snarare än musik av Bartók om deras själsliga mekanism har slagits ut. Kritikerna anser att den atonala musiken är isolerande – klyftan mellan musik och publik kvarstår således. De menar vidare att tonsättarens uppgift är att genom sin musik mana till sammanhållning. Musikkritikern Alf Thoor går så långt som att hävda att ”individualism” i grunden är kulturupplösande, men att vi genom gemensamma värderingar har möjlighet att undgå konstnärlig anarki. Förespråkarna för den nya musiken menar dock att det finns kulturfientliga krafter i samhället som gynnar slapphet och likriktning; det är tonsättarens uppgift att bekämpa dessa. Den goda atonala musiken manar inte alls till splittring och fragmentering, utan till ett mänskligt engagemang. Tonsättarna argumenterar för att det är deras uppgift att oroa, dvs. att reagera mot ett samhälle i vilket den enskilda individen kommer i kläm, och där kulturen riskerar att förflockas. Temat om estetisk och emotionell förflockning

och om avtrubbning, som framträder under 40-talets slut och 50-talets början, uppträder med andra ord även här.

Musiken framstår enligt kritikerna under 50-talet som alltmer avhumaniserad, men det är inte den tonala musiken som åsyftas. Alltsedan Arnold Schönbergs likställande av tonerna (tolvtonsmusiken) fram till den elektroniska musikens framträdande har musiken tenderat att bli tom på känslor. Argumentet kan tolkas som att ju mer rationaliserad och ju mer teknologiserad musiken har blivit, desto mer har den därmed avhumaniserats. Teknik och känslor har med andra ord svårt att förenas. Här tycks upplysningstanken och romantiken mötas, fast i modern tid. Man kan fråga sig om det är så att känslor inte får plats i upplysningstanken, eller om det är en myt att det finns en motsättning mellan förnuft och känsla. Carlstedts idé om en ny upplysning låter oss i varje fall ana vad som enligt honom saknas i det moderna samhället, närmare bestämt känsla och sensualism. Filosofen Erik Götlind menar dock att motsatsförhållandet mellan teknik och känsla bygger på en romantisk myt. Att den under 50-talet tilltagande mekaniseringen av tillvaron skulle underlätta för de enskilda individerna vad gäller välstånd innebär emellertid inte enligt Götlind att dessa individer därmed också blir känslolösa. Inte heller innebär det i förlängningen att den elektroniska musiken genom sin ”mekanisering” präglas av mindre känslomässiga uttryck. Han och tonsättarna anser att elektronmusiken inte alls är avhumaniserad.

Diskursen om den elektroniska musiken skiljer sig delvis från den mer allmänna diskursen om den svenska konstmusiken (se kapitel 9). Som Per F. Broman konstaterar tillhör tonsättarna av elektronmusiken i viss mån ett eget litet enhetligt samhälle, där teknik, kompositörer, verk och samhälle hör ihop. Diskursen kring den elektroniska musiken kan betraktas som en deldiskurs (se kapitel 2) där delvis andra idéer kommer till uttryck än exempelvis de som framträder i samband med den stora musikdebatten. Den tydliga kopplingen mellan musik och tidsanda indikerar att diskursen om den elektroniska musiken kan betraktas som ett särfall i svenskt musikliv. Individualism och kollektivism är teman som inte framhävs lika tydligt som tidigare – inte heller talet om gemenskapsanda. Men det finns ändå vissa gemensamma teman som återkommer – om än uttryckta på annat sätt. Ett sådant tema har att göra med de förändringar som samhället genomgår. I takt med att den teknologiska och vetenskapliga utvecklingen sätter sin prägel på samhället, framstår den elektroniska musiken som särskilt värdefull; den elektroniska musiken är ett sant uttryck för sin tidsanda. Den kreativa konstnärliga verksamheten med musik likställs med och upphöjs till vetenskaplig verksamhet – som tonsättare tvingas man nästan ha en ingenjörskunskap för att komponera musik. Under 1940-talets andra hälft och fram till och med den stora musikdebatten har den modernistiska musiken haft till uppgift att motverka det till synes själ- och livlösa tillstånd som maskinkulturen tenderar att leda till. Musiken ”syftade” med andra ord till

Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki?

att vara en kritik mot den mekaniserade och teknologiserade tillvaron, eftersom den enskilda individen förslavades eller avtrubbades; den syftade till att göra den enskilda individen medveten om sitt tillstånd i samhället – en slags upplysningstanke med andra ord. Under 50-talets andra hälft fick maskinen, tekniken, en annan funktion. Med sitt utpräglade naturvetenskapliga ideal hämtade den elektroniska och seriella musiken sin näring ur tidsandan för att legitimera sin existens. Men kritikerna menade att den nya musiken snarare var ett uttryck för ett själ- och livlöst tillstånd – musiken var avhumaniserad. Förhållandet är således det omvända jämfört med 40-talet.

Den elektroniska musiken som ett sant uttryck för sin samtid, sin tidsanda, är inte den enda möjliga (se kapitel 10). Den nya världsbild som framträder under 50-talet inskränker sig inte enbart till atomer, rymd, teknik, rationalism, intellektualism och vetenskap. Individualism och kollektivism tar i slutet av 50-talet en ny vändning och andra uttrycksmedel krävs. Den nya generationen tonsättare – de vars estetiska ideal vilar på tonal grund – menar att den atonala musiken är ”naturfjärmande” och fjärran från ”naturgemenskap”. Det är skönhet och sensualism snarare än intellektualism och rationalism som eftersträvas i det musikaliska uttrycket. De upplever sig också motarbetade. Institutionellt upplever de en ensidighet och kollektivism vad gäller programpolitik. Det upplevda motståndet jämförs med totalitära regimer, musikpolitisk diktatur och sektarism.

Atonalitet, tonalitet och modernitet

Det centrala i denna idéhistoriska sammanfattning har huvudsakligen handlat om musiken som en del i ett modernitetsprojekt, dvs. som del i ett framstegspräglat samhälle. Först bör konstateras att tidsperioden 1945 till 1960 har en specifik tidsanda som håller samman konst, vetenskap och politik. Denna tidsanda kan beskrivas som ett modernitetsprojekt och därmed också som ett upplysningsprojekt. Beroende på hur man ser på vilken social funktion, vilken samhällsnytta, som musiken skall ha, tycks den paradoxala situationen uppstå att den mest moderna musiken inte alltid är förenlig med det som välfärdsstaten bl.a. syftar till, det vill säga till social rättvisa – framför allt manar den inte till sammanhang. Tvärtom verkar den musik som vilar på tonal grund vara mer framtidspräglad än den moderna – åtminstone i detta avseende. Modernitet och modernism går därmed inte alltid hand i hand. I ett sådant samhälle är, som noterats ovan, inte nödvändigtvis den atonala, den framåtblickande moderna musiken den bäst lämpade för att skapa gemenskap och bidra till solidaritet. Tolvtonsmusik passar, som tonsättaren Sven-Eric Johanson uttrycker det i samband med den stora musikdebatten, inte in i det *tonalt välordnade samhället*, dvs. i det samhälle som modernitetsprojektet syftar till. Naturligtvis är denna

Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki?

slutsats driven till sin spets, och självklart skulle förespråkarna för den moderna musiken starkt sätta sig emot denna syn. De ser inte som sin samhällsuppgift att skapa gemenskap, utan snarare väcka till liv de estetiskt och emotionellt förflackade individerna. Likafullt framträder idén om musikens samhällseliga funktion som sammanhållare, och idén att det är den tonala musiken som har förmåga att skapa sammanhang. Frågan om vem som – enligt Liedmans tankegång – lyckats med att identifiera samtiden så att även motståndarna tror honom också vunnit en maktkamp framstår därmed som obesvarad. Men mot bakgrund av resonemanget ovan vill jag mena att det är de av 50-talisterna vilkas musikestetiska ideal som vilar på tonal grund som ”bäst” lyckats identifiera samtiden.

Vilken insikt i och kunskap om det svenska musiklivet under den aktuella tidsperioden har vi fått? Vad kan vi lära oss av föreliggande studie? På ett teoretiskt plan visar den att synen på vad musik är eller bör vara är intimt sammankopplad med sin samtid – de värden, föreställningar och normer som framträder i diskursen om den svenska konstmusiken är vad man kan kalla för historiskt och socialt kontingenta. 1940- och 50-talens idéer om vad konstmusik är, är inte desamma som de idag dominerande, och de kommer i framtiden förmodligen att också att se annorlunda ut. Inledningsvis konstaterade jag att tonsättarnas och kritikernas idéer inte existerar i ett tomrum – de är beroende av sin historiska och sociala kontext. Idén om vad musik är eller bör vara är inte evig och universell, utan den är beroende av sin kontext. Problematiken kring kollektivism och individualism tematiseras säkerligen även i dagens musiksamhälle, men eftersom den historiska och samhällseliga situationen är annorlunda blir dagens syn på vad musik är eller bör vara också annorlunda.

English summary

Part I: Introduction

1. Resistances, Aesthetics, and Society

The period between 1945 and 1960 is in many ways interesting. It is a period in Sweden, which is characterized by modernity. It is also an interesting period in Swedish musical life concerning art music. Modern music (i.e., atonal and twelve-tone music) has always faced a resistance which has come from the public, the academics, social prejudices, or the critics. During the 1940s and 50s, modern music is an object for debates and discussions of different kinds. The subject matter varies from the music's societal purpose, the composers' moral responsibility and the critics' inability to judge modern music, to the music's dehumanization. It is, however, not only modern music that meets with resistance; music of a more traditional kind (i.e., tonal music) is also an object of debates, discussions, and resistance.

This thesis is a study of the intellectual history of Swedish art music which focuses on discourses and debates. The study concerns aesthetic and social trends, which exist in a coherent discourse. The intellectual historical perspective further means that I am searching for the specific places of ideas in history. The ideas which emerge in the debates are thereby put in relation to more general current trends that deal with modernity.

The purpose of the study is thus to describe and analyse some of the central ideas which the actors expressed, and thereby give insight in, and knowledge of, an important period (1945–1960) in Swedish musical life.

Part II: Attitudes and Perspectives

2. Theoretical and Methodological Reflections

In this chapter I present the theoretical and methodological framework for my thesis, i.e., what it means to write intellectual history and what choices of perspective I have made. I have been inspired by the methodology developed by Quentin Skinner. He argues that we should study the uses of words rather than the meaning of them. This means, at least according to Skinner, that the only history to be written is a history of the various statements made with a given expression. The intellectual historian should thus focus on the different ways in which the actors use their ideas. The social context is here without doubt important for an understanding of what a writer might have intended with his or her expression. To have understood any statement made in the past, we must grasp how what was said was meant, and what relations there may have been between various different statements within the same context. My discussion in this chapter, however, focuses mainly on the concept of discourse. By discourse I mean a certain way of talking about and understanding the world; it is about the way different actors express their meaning, presenting their position, and thereby affecting and convincing others that their way of justifying and defining the world is the right one. My main argument is that the traditional chronological kind of historiography seems to ignore certain aspects of Swedish musical life, such as aesthetic and social trends. Using a discourse-centred perspective it is possible to expand our understanding of musical life by including these trends.

3. Descriptions of Swedish Art Music

In this chapter I examine different descriptions of Swedish art music, in an examination of a number of Ph.D. dissertations and music history textbooks. Firstly, each one of the dissertations is composer-oriented. They all present different perspectives on Swedish musical life after World War II, and each one shows insight in and knowledge of a certain composer and his work. None of them, however, studies causal connections outside the compositional praxis. Secondly, textbooks are probably the most common source of our knowledge about Swedish art music. My examination shows that there is a consensus regarding the contents of the books (with some exceptions). They are traditional and chronological in character – even though some also include composer-oriented miniature portraits. None of the textbooks can be considered discourse-centred, which means that they do not focus on debates as parts of a general discourse.

As concluding remarks on chapter two and three, I also argue that it is possible to include non-modernistic (traditional) music within a narrative that is closely connected to modernity and modern music, when using a discourse-centred, rather than a traditional chronological, narrative.

Part III: Resistances and Social Engagement

4. Actors and Institutions in Swedish Musical Life

Part III is the empirical part of the thesis. It begins with a description of the main characters in the thesis, the actors and institutions of different kinds in Swedish musical life during the period 1945–1960. The chapter is intended as a historical framework, in which I emphasize what are considered the most frequently occurring historical facts in articles, journals, dictionaries and books. Chapter four thus presents the “line-up” of the thesis. I conclude with two questions: Firstly, what kinds of ideas emerge in the discourses observable in Swedish musical life? Secondly, what kind of relation between these ideas and the *zeitgeist* can be found? The issues touched upon by these two questions can roughly be divided into two categories: the relationship between aesthetic and ethical ideals, on the one hand, and questions about historical and social conditions for creative activity, on the other.

5. 1940s: Teamwork and Contact

During the 1940s, Swedish society undergoes changes that affect the individual. These changes, which can be seen as a part of a modernization process, are motivated by ambitions to make society better. A new kind of feeling of solidarity is expressed (collectivism); this, however, is followed by resistance, expressed by those artists who see in the modernization process a potential danger for the individual who doesn't “fit in society's great community”. Society is characterized by the artists as “technocratically infected”. The purpose of art, i.e., its “societal task”, is to react against what these artists characterize as the habitual “machine culture”. The reason for the resistance with which radical music is met by the public can partly be found in this habit-forming behaviour. In an attempt to set the individual free from this behaviour, the gulf between radical music and the public seems to increase. This means that modern music is becoming more isolated from society, the more it engages in it. One explanation for this is to be found in the “inner necessity” which the composer is driven by, i.e., the composer's intuitive demand for truth and anti-subjective craftsmanship. The composer is not supposed to adjust himself to what the public wants, but rather to set the individual free from such desires through his art.

Summary

The 1940s are also a time when different kinds of groupings are formed. The Monday Group (formed in 1944), which consists of composers, musicians, and musicologists, is considered typical of the period. The individuals within the group had the ability to get in contact with already existing institutions, such as the chamber music association *Fylkingen*, Swedish Radio, the concert series *Nutida Musik* (Contemporary Music), and *Edsbergs musikinstitut* (Edsberg Music Institute) – all of which can be seen as attempts at a kind of social engineering.

6. Misunderstood Radicals or Moderate Epigones

The resistance against radical music is not only expressed through an increasing gulf between the public and the music, it takes other forms as well. These issues are of a cultural-political nature. The composers' self-activity (individualism) seems to be threatened by institutions because of the latter's one-sidedness as regards the composition of concert programmes, the withdrawing of scholarships, and, above all, negative criticism. One reason for the public's resistance against the new music can, according to the advocates of modern music, be found in the critics' inability to judge new music. Thus, a collapse concerning the criteria for judging new music has taken place. Accordingly, the gulf increases between the new music and the critics, between the new music and the concert institutions, and between the new music and the public.

7. Aesthetic and Institutional Positions

The effects of the Monday Group's social engineering and collectivistic thinking are noticeable during the first half of the 1950s. Thanks to the positions which members of the group acquire within different institutions they are becoming politically stronger. One consequence of this is a lack of debates and a decreasing institutional resistance. The critical resistance against radical music is however still strong – which is indicated by public tribunals, demonstrations, and discussions of modern music (such as twelve-tone music, pointillism, and *musique concrète*). The relation between music, society and public is still discussed – but not politically. The musicologist and music critic Ingmar Bengtsson, for example, says that the connection between the public's taste and the quality of the artwork has disappeared – the collapse of criteria which is mentioned in chapter six now seems to have become a fact. He also says that the truth of music, in its power to react against society, makes radical music wither – a theme which can be found in philosopher Theodor W. Adorno's *Philosophie der neuen Musik* (1949). The discussion about a new collectivism replacing an old individualism, which appeared during the late 40s, reappears in the 50s.

8. The Great Music Debate

Individualism, collectivism, and resistance are themes which emerge in The Great Music Debate in 1956–57. The music critic Yngve Flyckt already argues in February 1956, almost a year before the actual debate, that children's need for solidarity is awakened by music by Bach and Mozart, rather than by music by Bartók, if the children's mental mechanism has been "eliminated". The critics are considering modern music isolated – the gulf between music and public thus remains. The critics further argue that the composer's task is to inspire urges for solidarity. The music critic Alf Thoor claims that "individualism" in principle dissolves culture, but that by means of common values we are able to escape artistic anarchy. Defenders of the new music say, on the other hand, that there are forces that are inimical to culture in society which are supporting sloppiness and standardization; it is the composer's task to oppose these forces. The good atonal music does in fact not inspire disintegration and fragmentation, but rather a human and social engagement. The composers are arguing that it is their societal task to disturb, i.e., to react against a society in which the individual is getting squeezed and culture is becoming superficial. The theme of aesthetic and emotional superficiality, which emerges during the late 40s and the early 50s, also emerges in the late 50s.

9. Scientific Ideals versus Humanistic Ideals

According to some critics, during the 50s modern music appears to become increasingly dehumanized. Ever since Arnold Schoenberg's equalization of the notes (twelve-tone music), up until the electronic music's first appearance on the musical arena, music has tended to become emptied of emotions. This argument can be interpreted as follows: the more rationalized and technicalized music has become, the more it has been dehumanized. Technology and emotions have thus become difficult to bring together. Here, Enlightenment and Romanticism seem to meet, but in modern times. One may ask whether emotions do not fit into enlightenment thought, or whether the opposition between rationality and emotion is a myth. The (non-modernist) composer Jan Carlstedt expresses an idea about a new enlightenment which lets us get a sense of what, according to him, modern society is lacking: emotion and sensuality. Philosopher Erik Götlind, on the other hand, says that the opposition between technology and emotion is supported by a romantic myth. The increasing mechanization of daily life during the 50s, intended to improve individual welfare, does not, according to Götlind, necessarily imply that the individuals in question thereby become emptied of emotions. Neither does it mean that electronic music, by virtue of its "mechanization", necessarily must present less emotional expressions. He and the composers do not seem to regard electronic music as dehumanized.

Summary

The discourse about electronic music does differ from the more general discourse of the Swedish art music scene. As musicologist Per F. Broman points out, composers of electronic music belong to a small homogeneous community where technique, compositions, work and society bonds them together. Electronic music discourse may be considered a sub-discourse, where other ideas may be expressed, and the obvious connection between music and *zeitgeist* is highlighted in the discourse about electronic music. Individualism and collectivism are themes that are not brought out as obviously as before, and neither is the theme of solidarity. But there are some common themes that reappear – although expressed in another way. One such theme has to do with societal changes. As technological and scientific developments have left their mark on society, electronic music emerges with a special value – it is an expression of its *zeitgeist*. Creative musical activity is considered similar to scientific activity – as a composer, one must almost possess a technician’s knowledge to compose music. During the second half of the 1940s up to The Great Music Debate, the task of modern music has been to counteract an apparent soulless condition, which machine culture has tended to induce. In this context, modern music is regarded as a critique against the individual’s mechanized and technicalized reality, i.e., it is considered to make the individual more aware of his or her condition in society, as a kind of enlightenment thought. During the second half of the 1950s, technology acquires another function. Electronic music’s scientific ideal, nourished by the *zeitgeist*, serves to legitimize its existence. The critics, however, argue that this music is an expression of a dull condition – the music has become dehumanized.

10. Towards a New World View, Towards a New Enlightenment

As indicated by Carlstedt’s world view, electronic music as an expression of its time, its *zeitgeist*, is not the only possible one. The “new world view” which appears during the 1950s does not restrict itself to atoms, space, technology, rationalism, intellectualism, and science. Individualism and collectivism take another turn during the second half of the 50s with a new kind of expression. Composers of a new generation – those whose aesthetic ideals rest upon tonal grounds – say that atonal music is alienated from nature and distant from solidarity. Beauty and sensuality, rather than intellectualism and rationalism, are aimed at in their musical expressions. These composers experience themselves as being opposed by the radical ones, who have by this time grown politically stronger (see chapter seven). Institutionally, the tonal composers experience a certain one-sidedness and collectivism in musical politics. The resistant forces thus experienced are likened to totalitarian regimes and described in terms of a musical-political dictatorship and sectarianism.

Part IV: Music and Modernity

11. A Tonally Well-Organized Society or Anarchy?

The central theme of this study is art music as a part of the concept of modernity. The *zeitgeist* of the period 1945–1960 is characterized in terms of an enlightenment thought, where arts, sciences, and politics are intertwined. Depending on what kind of social function music is considered to have, it seems that the most progressive music, i.e., radical music, is not consistent with the concept of modernity: radical music does not encourage solidarity, but fragmentation. Rather, it is traditional tonal music which is politically progressive. Therefore modernity and modernism do not go hand in hand.

Källor och litteratur

Otryckt material

Gävle

Gefle stadsarkiv

Material av och om Bo Linde

Material fördelat över sex pärmar i kronologisk ordning från 1952–1970

Stockholm

Statens musikbibliotek

Bo Wallners personarkiv

Wallner II:B. Svensk musikhistoria. MS. 1971; Wallner I:1. Blomdahl. Uppsatser. Artiklar;

Wallner III: C. 1950–1954. 1956; Egna samlade arbeten. Wallner III: C. 1960, samt

Wallner III: C. 1965–1966.

Tryckt material

Dagspress (med recensenternas namn inom parentes)

Afionbladet (Allan Fagerström, Gunnar Gezelius, Sam-Ragnar Hultén, Teddy Nyblom, Karl Vennberg)

Afontidningen (Gösta Forsström, Moses Pergament)

Barometern (Alf H. Nordström)

Dagens Nyheter (Kurt Atterberg, Curt Berg, Erik Götlind, Ingemar Hedenius, Lennart Hedwall, Folke Hähnel, Åke Lellky, Ralf Parland, Lennart Reimers, Bo Wallner)

Dagstidningen Arbetaren (Paul Patera)

Dala-Demokraten (Bengt Emil Johnson)

Expressen (Sture Bergel, Öyvind Fahlström, Yngve Flyckt, Bengt Hambræus, Lennart Hedwall, Bo Nilsson, Alf Thoor, Bo Wallner, Knut Wiggen)

Gefle Dagblad (Bo Linde)

Göteborgs handels- och sjöfartstidning (Bruno Epstein, Björn Johansson)

Kvällsposten (Hans Åstrand)

Morgon-Bladet: fram till 1958 – därefter *Svenska Morgonbladet* (Karl-Birger Blomdahl, Alf Thoor)

Morgon-Tidningen (Göte Carlid, Karl-Birger Blomdahl, Åke Brandel, Maurice Karkoff)

Nerikes Allehanda (Carl Olof Bergström)

Norrländska Social-Demokraten (Bo Nilsson)

Ny Tid (Sven-Eric Johanson)

Stockholms-Tidningen (Kurt Atterberg, Moses Pergament, Lennart Reimers, Allan Spångberg, Erland Sundström)

Källor och litteratur

Svenska Dagbladet (Kurt Atterberg, Ingmar Bengtsson, Bengt Hambræus, Per-Anders Hellquist, Ulf Hård af Segerstad, Lennart Reimers, Kajsa Rootzén, Sten Selander)
Svenska Morgonbladet: från 1959 – dessförinnan *Morgon-Bladet* (Alf Thoor)
Sydsvenska Dagbladet Snällposten (Sten Broman, Bo Nilsson, Bo Wallner)

Tidskrifter

Accent
40-tal
History Today
Horisont
Häftan för kritiska studier
Musikrevy
Musikvärlden
Nordisk tidskrift
Nutida Musik
Ord och bild
Prisma
Röster i Radio
Svensk tidskrift för musikkforskning
Utsikt

Lexikon och Internetadresser

Sohlmans musiklexikon:
band 1, 1975; band 3 1976; band 4, 1977.
Svenskt konstnärslexikon:
del IV, 1961.
Nationalencyklopedin:
band 2, 1990; band 4, 1990; band 6, 1991; band 8, 1992; band 13, 1994; band 15, 1994;
Supplementband II, 2000; Supplementband III, 2000.
Svenska Akademiens ordlista över svenska språket, 1986 (11 upplagan, åttonde tryckningen).
Alan D. Sokal: <http://www.physics.nyu.edu/~as2/>. (Accessed: 20070830)

Böcker och artiklar

A

- Adorno, Theodor, W., *Philosophy of Modern Music*, Continuum, New York & London, 2004 (1949).
- Adorno, Theodor W., *Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music*, Verso Classics, London & New York, 1998 (1963).
- Adorno, Theodor W., "Music and New Music", i Adorno, Theodor W., *Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music*, Verso Classics, London & New York, 1998 (1963), 249–268.
- Adorno, Theodor, W., *Inledning till musiksociologin: tolv teoretiska föreläsningar*, Bo Cavefors Förlag, Lund, 1976 (1962).
- Aftonbladet*, 481021. (osign.)
- "Aktivitet för det nya", i *Nutida Musik*, häfte 3, årg. 4, 1960/61, 21–22.
- Anderberg, Thorild, "Den samtida musikens ställning i Sverige", i *40-tal*, nr. 9, årg. 2, november 1945, 34–40.
- "atomåldern", i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 2, 1990, 97. (osign.)
- Att skriva filosofihistoria*, Nordin, Svante & Hansson, Jonas (red.), Uggla 11, Lund Studies in the History of Ideas, 1998.
- Atterberg, Kurt, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 38–40. (*Stockholms-Tidningen*, 561215)
- Atterberg, Kurt, "Fylkingen", i *Stockholms-Tidningen*, 561021.
- Atterberg, Kurt, "Fallet Webern", i *Stockholms-Tidningen*, 551120.
- Atterberg, Kurt, i *Stockholms-Tidningen*, 550320.
- Atterberg, Kurt, "Fylkingen", i *Stockholms-Tidningen*, 540328.
- Atterberg, Kurt, "Fylkingen", i *Stockholms-Tidningen*, 510923.
- Atterberg, Kurt, "Tonsättarstipendierna", i *Dagens Nyheter*, 490408.
- Atterberg, Kurt, "Tonsättarstipendierna", i *Svenska Dagbladet*, 490408.
- Atterberg, Kurt, "Om Fylkingen och Bäckes 'Exercitier'", i *Stockholms-Tidningen*, 481024.
- Aulin, Arne, "Krönika", i *Musikrevy*, nr. 3, årg. 4, mars 1948, 84–85.
- Aulin, Arne, "Krönika", i *Musikrevy*, nr. 1, årg. 4, januari 1948, 21–22.
- "Avskaffa 40-talismen", i *Stockholms-Tidningen*, 481023. (sign. E. W.-H.)

B

- "Bakgrunden", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 5–37.
- Barkefors, Laila, *Gallret och stjärnan. Allan Petterssons väg genom Barfotasånger till Symfoni*, Avdelningen för musikvetenskap, Musikhögskolan i Göteborg nr. 40, 1997.
- Bengtsson, Ingmar, "Pust i vattenglas trettio år efter Anabasedebatten", i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 31, 1987/88, 62–63.

Källor och litteratur

- Bengtsson, Ingmar, "Generationsväxling och stadsanslag", i *Fylkingen 1933–1959*, Larsson, Gunnar (red.), utgiven med anledning av Kammarmusikföreningen Fylkingens tjugofemårsjubileum, E. Olofssons Boktryckeri AB, Stockholm, 1959, 15–22.
- Bengtsson, Ingmar, "Frågor och förslag i musikdebatten", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 163–168. (*Svenska Dagbladet*, 570123)
- Bengtsson, Ingmar, "Modern musik – för vem?", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 130–137. (*Svenska Dagbladet*, 570116)
- Bengtsson, Ingmar, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 40–43. (*Svenska Dagbladet*, 561215)
- Bengtsson, Ingmar, "Inledning", i *Modern nordisk musik: fjorton tonsättare om egna verk*, Bengtsson, Ingmar (red.), Natur och Kultur, Stockholm, 1957, 10–25.
- Bengtsson, Ingmar & P. E. W., "Nattövning", i *Svenska Dagbladet*, 521030.
- Bengtsson, Ingmar, "Den nya svenska musiken", i *Nordisk tidskrift*, häfte 7–8, årg. 27, 1951, 428–450.
- Bengtsson, Ingmar, "Den unga svenska musiken", i *Prisma*, nr. 6, årg. 1, P. A. Norstedt & Söners, Stockholm, 1948, 23–42.
- Bengtsson, Ingmar, "Den nya svenska musikens bakgrund", i *Nordisk tidskrift*, häfte 6, årg. 27, 1951, 297–307.
- Bengtsson, Ingmar, "Juniorlag i Fylkingen", i *Svenska Dagbladet*, 511202.
- Bengtsson, Ingmar, "Kineseri med tolvtoner", i *Svenska Dagbladet*, 510923.
- Bengtsson, Ingmar, "Har tolvtonsmusiken någon framtid?", i *Svenska Dagbladet*, 510710.
- Bengtsson, Ingmar, "Vad är tolvtonsmusik?", i *Svenska Dagbladet*, 510706.
- Bengtsson, Ingmar & Hård af Segerstad, Ulf, "En kritikerdialog om ung musik och konst", i *Svenska Dagbladet*, 490404.
- Bengtsson, Ingmar, "Modernt musikskapande", i *Horisont*, våren 1944, 122–123.
- Berg, Curt, "Samtida musik", i *Dagens Nyheter*, 601128.
- Berg, Curt, i *Dagens Nyheter*, 550320.
- Berg, Curt, "Punktmusik", i *Dagens Nyheter*, 550130.
- Berg, Curt, i *Dagens Nyheter*, 540328.
- Berg, Curt, i *Dagens Nyheter*, 540124.
- Berg, Curt, i *Dagens Nyheter*, 511202.
- Berg, Curt, "Fylkingen", i *Dagens Nyheter*, 510923.
- Bergel, Sture, "Anton Webern presenterad: bäddar med luft kring tonen", i *Expressen*, 551121.
- Bergfors, P-G, *Mitt hjärtas melodi. En bok om Sven-Eric Johanson*, Bo Ejeby Förlag, Göteborg, 1994.
- Bergström, Carl Olof, "Midvinterfejden och kritiken", i *Nerikes Allehanda*, 570128.
- Bernholm, Bernt, "Inga hårda bandage men grå teori vid 40-talsmarsch", i *Expressen*, 481022.
- Billing, Björn, *Modernismens åldrande. Theodor W. Adorno och den moderna konstens kris*, Brutus Östlings Bokförlag, Symposion, Stockholm/Stehag, 2001.

Källor och litteratur

- Billing, Björn, "Fallet Adorno eller Frånvaron av estetiskt ideal som estetiskt ideal", i *Tonsättarens val. Texter om svensk musikalisk modernism och postmodernism*, Billing, Björn (red.), Edition Reimers, Stockholm, 1993, 69–118.
- Björnberg, Alf, *Skval och harmoni. Musik i radio och TV 1925–1995*, nr. 10, Stiftelsen etermedierna i Sverige, Norstedts Bokförlag, Stockholm, 1998.
- Blomdahl, Karl-Birger, "Koncentration på det nya", i *Fylkingen 1933–1959*, Larsson, Gunnar (red.), utgiven med anledning av Kammarmusikföreningen Fylkingens tjugofemårsjubileum, E. Olofssons Boktryckeri AB, Stockholm, 1959, 23–27.
- Blomdahl, Karl-Birger, "Sångens vägar", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 196–200. (*Dagens Nyheter*, 570130)
- Blomdahl, Karl-Birger, "I konstnärens verkstad. Variationer", i *Morgon-Bladet*, 500111.
- Blomdahl, Karl-Birger, "Kritikerkritik", i *Röster i Radio*, nr. 50, årg. 16, 7–13 december, 1947, 16.
- Blomdahl, Karl-Birger, "Ung svensk tonkonst. Karl-Birger Blomdahl för sin och jämnårigas talan", i *Musikvärlden*, nr. 6, juni–augusti 1946, 162–164.
- Bonniér, Olle, "Fem röster om 50-talet. Subjektiva minnen", i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 25, 1981/82, 32–34.
- Brandel, Åke, "Giulini – Ung svensk musik – Elektronik", i *Morgon-Tidningen*, 581014.
- Brandel, Åke, "Modern nordisk musik", i *Musikrevy*, nr. 8, årg. 12, 1957, 307 samt 318.
- Brandel, Åke, "Fylkingen", i *Morgon-Tidningen*, 550130.
- "Brev till äldre kollega", i *Nutida Musik*, häfte 3, årg. 2, 1958/59, 18–20
- "Brev till äldre kollega", i *Nutida Musik*, häfte 2, årg. 2, 1958/59, 1–4.
- Broman, Per F., "Appealing to the Muse and Connecting the Dots. Writing a History of Post-World War II Swedish Art Music", i *Svensk tidskrift för musikforskning*, årg. 87, 2005, 35–53.
- Broman, Per F., "*Back to the Future*". *Towards and Aesthetic Theory of Bengt Hambraeus*, Skrifter från Avdelningen för Musikvetenskap vid Göteborgs universitet, nr. 57, 1999.
- Broman, Per Olov, *Kort historik över Framtidens musik. Elektronmusiken och framtidstanken i svenskt 1950- och 60-tal*, Gidlunds Bokförlag, Hedemora, 2007.
- Broman, Per, *Hilding Rosenberg*, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie, nr. 107, Atlantis Förlag, Stockholm, 2006.
- Broman, Per Olov, "Historieskrivning, modernism och Dag Wirén", i *Dag Wirén – en vägvisare*, Tegen, Martin (red.), Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie, nr. 103, Gidlunds förlag, Södertälje, 2005, 168–172.
- Broman, Sten, "Den stora musikdebatten", i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 570430.
- Broman, Sten, "Den nya musiken – publiken och kritiken", i *Prisma*, nr. 3, årg. 2, 1949, 64–73.
- Broman, Sten, "Krönika", i *Musikvärlden*, nr. 5, årg. 2, maj 1946, 151–152.
- Broman, Sten, "Krönika", i *Musikvärlden*, nr. 3, årg. 2, mars 1946, 88–89.
- Broman, Sten, "Krönika", i *Musikvärlden*, nr. 1, årg. 2, januari 1946, 23–25.
- Broman, Sten, "Krönika", i *Musikvärlden*, nr. 3, årg. 1, april 1945, 28.
- Broman, Sten, "Krönika", i *Musikvärlden*, nr. 1, årg. 1, februari 1945, 25–27.

Källor och litteratur

- Brué, Jan, *Guldår & Krisår. Svensk jazz under 1950- och 60-talen*, Studier i musikvetenskap, nr. 17, Institutionen för musik- och teatervetenskap, Stockholms universitet, Svenskt visarkiv, 2007.
- Bucht, Gunnar, *Född på Krigsstigen. Minnesbilder, människor, musik*, Bokförlaget Atlantis, Stockholm, 1997.
- Bucht, Gunnar, "Utblickar", i *Fylkingen 1933–1959*, Larsson, Gunnar (red.), utgiven med anledning av kammarmusikföreningen Fylkingens tjugofemårsjubileum, E. Olofssons Boktryckeri AB, Stockholm, 1959, 32–34.
- Bäck, Sven-Erik, "Sveriges Radios musikskola", i *Sveriges Radios Årsbok*, 1963, 158–164.

C

- Carlid, Göte, "Konkret musik", i *Morgon-Tidningen*, 511129.
- Carlid, Göte, "De lyckliga litteratörerna", i *Utsikt*, nr. 9, årg. 1, 1948, 16–18.
- Carlstedt, Jan, "Lars-Erik Larsson", i *Tonsättare om tonsättare*, Hanson, Sten & Jennefelt, Thomas (red.), Edition Reimers, Stockholm, 1993, 63–72.
- Carlstedt, Jan, "Angående Samtida Musik", i *Nutida Musik*, nr. 1–2, årg. 11, 1967/68, 38–39.
- Carlstedt, Jan, "Samtida Musik", i *Musikrevy*, nr. 8, årg. 15, 1960, 281
- Connor, Herbert, *Svensk konstmusik 2. Från Midsommarvaka till Aniara*, Bonniers, Stockholm, 1977.

D

- Dag Wirén – en vägvisare*, Tegen, Martin (red.), Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie, nr.103, Gidlunds Förlag, Hedemora, 2005.
- Dagens Nyheter*, 551204. (osign.)
- Dahlstedt, Sten, "Den inre nödvändigheten", i *I skuggan av samtiden. En vänbok till Sven-Eric Liedman och Amanda Peralta*, Kärfelt, Johan (red.), Arachne, nr. 20, Institutionen för idéhistoria och vetenskapsteori, Göteborgs universitet, 2006, 87–99.
- Dahlstedt, Sten, "Det sanna, det rätta och det sköna – en huvudlinje i svensk musikalisk modernism", i *Tonsättarens val. Texter om svensk musikalisk modernism och postmodernism*, Billing, Björn (red.), Edition Reimers, Stockholm, 1993, 11–46.
- Dahlstedt, Sten, "Individens metafysik. Aspekter på 40-talets estetik", i *Häftet för kritiska studier*, nr. 3, årg. 21, 1988, 4–14.
- Dahlstedt, Sten, "Den stora modernismdebatten", i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 31, 1987/88, 57–61.
- Davidson, Rolf, "Tradition och nyorientering. Musikkrönika från Göteborg för säsongen 1951–1952", i *Ord och bild*, årg. 61, 1952, 367–372.
- "Debatten om elektronmusiken", i *Dagens Nyheter*, 570903.
- "Debatt om modern musik", i *Musikrevy*, nr. 1, årg. 6, januari–februari 1951, 19–21.

Källor och litteratur

- ”Debatt om modern musik”, i *Musikrevy*, nr. 7, årg. 5, 1 november–1 december 1950, 249–250.
- Den Svenska Litteraturen 3. Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*, Lars Lönnroth (m.fl., red.), Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1999
- Deutsch, Paul M., ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 2, årg. 5, februari 1949, 55–56.
- ”de’us ex ma’china”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 4, 1990, 581. (osign.)

E

- Edsberg 1958–1992 – en spjutspets och fribrytare*, Falk, Johan (red.), Edsbergs musikinstitut, Sollentuna, 1995.
- Ehrlich, Julius, ”Månadens debatt: Tycker ni om modern musik?”, i *Musikrevy*, nr. 6, årg. 5, 1950, 217–218.
- Eklund, Hans, ”Konkret”, i *Utsikt*, nr. 3, årg. 2, 1949, 29.
- Enhörning, Magnus, ”Edsberg 1959–69 – ur jubileumshäfte: Det föddes en institution”, i *Edsberg 1958–1992 – en spjutspets och fribrytare*, Falk, Johan (red.), Edsbergs musikinstitut, Sollentuna, 1995 [Nedtecknat 1969 av Bengt Hambräus vid ett samtal inför tioårsjubileet], 6–11.
- ”Enkät om aktuella kompositionsproblem”, i *Nutida Musik*, häfte 2, årg. 1, 1957, 2–7.
- Epstein, Bruno, ”Debatt om tolvton dödfödd från början”, i *Göteborgs handels- sjöfartstidning*, 570214.
- Eriksson, Gunnar, *Världarnas samklang. Musik, idéer och vetenskap*, Norstedts, Stockholm, 1982.
- Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957.
- ”Expressens rundabordskonferens”, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 190–196. (*Expressen*, 570128)

F

- Fagerström, Allan, ”Modernistisk storstädning”, i *Aftonbladet*, 481022.
- Fagerström, Linda, *Randi Fisher – svensk modernist*, Ellerströms Förlag, Lund, 2005.
- Fahlström, Öyvind, ”Publikfriande musikdebatt gör det svårt för publiken”, i *Expressen*, 570209, 4.
- Fleck, Ludwik, *Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum. Inledning till läran om aktuell tankestil och tankekollektiv*, Brutus Östlings Bokförlag, Symposion, Stockholm/Stehag, 1997.
- Flyckt, Yngve, ”Hur ’avancerad’ skall man vara för att skriva framtida musik?”, i *Expressen*, 581014.
- Flyckt, Yngve, ”Bråkets facit: musiken släpar efter”, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 185–190. (*Expressen*, 570126)

Källor och litteratur

- Flyckt, Yngve, "Kompositören måste överge jagkulten och avvisa kultursnorkar", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 120–124. (*Expressen*, 570115)
- Flyckt, Yngve, "Konstnären är samhällets väckelsepredikant", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 95–101. (*Expressen*, 570107)
- Flyckt, Yngve, "Bengt Holmqvists angrepp halvintellektuellt misstag", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 88–95. (*Expressen*, 570105)
- Flyckt, Yngve, "Hilding Rosenberg välkomnas i suveränernas skara av Beethoven", i *Expressen*, 561210.
- Flyckt, Yngve, "Varför inte toppjazz i Fylkingen?", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, 1957, Stockholm, 24–29. (*Expressen*, 561119)
- Flyckt, Yngve, "Atonalismen var en dundrande felspekulation", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 10–13. (*Expressen*, 560227)
- Flyckt, Yngve, "För er som avskyr modern musik: Den kan hjälpa outvecklade barn", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 6–10. (*Expressen*, 560213)
- Flyckt, Yngve, "Ökenstråk och himlafärd", i *Expressen*, 550205.
- Flyckt, Yngve, "Skämt eller allvar", i *Expressen*, 481031.
- Forsström, Gösta, "Nattövning 5 år", i *Aftontidningen*, 521126. (sign. Jussta)
- Frenander, Anders, *Kulturen som kulturpolitikens stora problem. Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet*, Gidlunds Bokförlag, Hedemora, 2005.
- Frenander, Anders, *Debattens vågor: om politisk-ideologiska frågor i efterkrigstidens kulturdebatt*, Institutionen för idé- och lärdomshistoria, Arachne nr. 13, Göteborg universitet, 1999.
- Frängsmyr, Tore, *Svensk idéhistoria. Bildning och vetenskap under tusen år. Del 2 1809–2000*, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 2001.
- Fylkingen 1933–1959*, Larsson, Gunnar (red.), utgiven med anledning av Kamarmusikföreningen Fylkingens tjugofemårsjubileum, E. Olofssons Boktryckeri AB, Stockholm, 1959.
- "Fylkingens konserter", i *Fylkingen 1933–1959*, Larsson, Gunnar (red.), utgiven med anledning av Kamarmusikföreningen Fylkingens tjugofemårsjubileum, E. Olofssons Boktryckeri AB, Stockholm, 1959, 38–86.
- "Fylkingens styrelse: Protestskrivelse med kommentar av Yngve Flyckt", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 30–32. (*Expressen*, 561124)
- "Fyra unga om sin musikuppfattning", i *Nutida Musik*, häfte 1, årg. 2, 1958/59, 8–11, samt 13.
- "'40-talisen' avskaffades i går vid en studentafton i Lund", i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 481022. (sign. Wbg)
- "40-talistisk kamplust hämmades av mikrofon", i *Dagens Nyheter*, 481022. (osign.)
- "40-talets röster och -fötter i Uppsala", i *Dagens Nyheter*, 481025. (osign.)
- "'40-talets röst' ljuder i Uppsala", i *Aftonbladet*, 481030. (osign.)

Källor och litteratur

G

- Garberding, Petra, *Musik och politik i skuggan av nazismen. Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*, avhandling i etnologi, Södertörns högskola, 2007.
- Gezelius, Gunnar, "Beethoven m.m.", i *Aftonbladet*, 540124.
- Gezelius, Gunnar, "Elevmusik", i *Aftonbladet*, 511202.
- Golinski, Jan, *Making Natural Knowledge. Constructivism and The History of Science*, University of Chicago Press, Chicago/London, 2005.
- Greitz, Torgny & Gyllensten, Lars, "Om hur Camera obscura kom till och vad som sedan hände", i Wictor, Jan, *Camera obscura*, Podium, Stockholm, 1998 (1946), 61–62.
- Göransson, Sverker (m.fl.), "Fyrtioalet – modernismens genombrott", i *Den Svenska Litteraturen 3. Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*, Lars Lönnroth (m.fl., red.), Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1999, 220–263.
- Götlind, Erik, "Avhumaniserad musik?", i *Dagens Nyheter*, 570820.

H

- Hacking, Ian, *Historical Ontology*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002.
- Hacking, Ian, "Style for Historians and Philosophers", i Hacking, Ian, *Historical Ontology*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002, 178–199.
- Haglund, Rolf, "Holewa, Hans", i *Sohlmans musiklexikon*, Sohlmans Förlag AB, Stockholm, band 3, 1976, 461.
- Hambræus, Bengt, "50-talet: tio år av kämpande entusiasm", i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 25, 1981/82, 36–37.
- Hambræus, Bengt, "Elektronisk musik", i *Ord och bild*, nr. 2, årg. 66, 1957, 93–100.
- Hambræus, Bengt, "Många musikanmälare demagogiska kåsörer", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 145–148. (*Göteborgs-Tidningen*, 570111)
- Hambræus, Bengt, "Vad är tolvtonsmusik?", i *Expressen*, 540223.
- Hambræus, Bengt, "Musikveckorna i Darmstadt", i *Svenska Dagbladet*, 530811.
- Hambræus, Bengt, "Punktmusik", i *Svenska Dagbladet*, 530225.
- Hambræus, Bengt, "Spel med tolv toner. En studie kring Anton von Webers esoteriska polyfoni", i *Ord och bild*, årg. 61, 1952, 593–604.
- "Handbok", i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 8, 1992, 366.
- Hanson, Sten, *Det praktiska tonsätteriets historia. Föreningen Svenska Tonsättare genom 75 år*. Edition Reimers, Stockholm, 1993.
- Hansson, Jonas, "Begreppshistoria, för och mot. Om Quentin Skinners kritik", i Nordin, Svante & Hansson, Jonas (red.), *Att skriva filsofihistoria*, Ugglan 11, Lund Studies in the History of Ideas, 1998, 97–104.
- Hedenius, Ingemar, "Musikdebattens facit", i *Dagens Nyheter*, 570413.

Källor och litteratur

- Hedenius, Ingemar, "Om praktisk filosofi", i *Prisma*, nr. 3, årg. 1, P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm, 1948, 10–18.
- Hedlund, Oscar, "Mera Björholmen-anda", i *Konsertnytt*, extranummer, oktober, årg. 22, 1986/87, Stockholm, 24–27.
- Hedwall, Lennart, *Tonsättaren Erik Gustaf Geijer: en musikbiografi*, Edition Reimers, Stockholm, 2000.
- Hedwall, Lennart, *Svensk musikhistoria. En handbok*, Edition Reimers, Stockholm, 1996.
- Hedwall, Lennart, "Elektronmusik och montage", i *Dagens Nyheter*, 590626.
- Hedwall, Lennart, "Ord ur en tonsättares öken", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 116–119. (*Dagens Nyheter*, 570111)
- Hedwall, Lennart, "Replik", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 200–203. (*Expressen*, 570202)
- Heiniö, Mikka, i *Svensk tidskrift för musikforskning*, årg. 78, 1996, 149–154.
- Hellquist, Per-Anders, "Bäck, Sven-Erik", i *Sohlmans musiklexikon*, Sohlmans Förlag AB, Stockholm, band 1, 1975, 677–680.
- Hellquist, Per-Anders, "Svensk kammarmusik i dag", i *Musikrevy*, nr. 7, årg. 17, 1961, 239–241.
- Hellquist, Per-Anders, "Om ung svensk musik", i *Musikrevy*, nr. 7, årg. 14, 1959, 263–265 samt 284.
- Hellquist, Per-Anders, "Om ung svensk musik", i *Musikrevy*, nr. 6, årg. 14, 1959, 243–245.
- Hellquist, Per-Anders, "Elektronmusik i portfölj", i *Svenska Dagbladet*, 591217.
- Hellquist, Per-Anders, "Elektronisk musik i Fylkingen", i *Svenska Dagbladet*, 591216.
- Helmer, Axel, *Ture Rangström: liv och verk i samspel*, Musikaliska akademien, Carlsson Bokförlag AB, Stockholm, 1999.
- Hindemith, Paul, *Musik i vår tid*, Gebers Förlag AB, Uppsala, 1956 (1962).
- Holm, Sven, "Ännu mera programslentrian", i *Musikvärlden*, nr. 8, oktober 1945, 30–31.
- Holm, Sven, "Programslentrian", i *Musikvärlden*, nr. 5, juni 1945, 30–31.
- Holmberg, Claes-Göran, *Upprorets tradition. Den unglitterära tidskriften i Sverige*, Symposium, Stockholm/Lund, 1987.
- Holmqvist, Bengt, "Litet mera om musikkritik", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 60–66. (*Dagens Nyheter*, 561223)
- Holmqvist, Bengt, "Något om musikkritik", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 101–110. (*Dagens Nyheter*, 561220)
- Horisont*, Bonnier Förlag, Stockholm, våren 1941, 5–6.
- Hult, Jan, "rymdåldern", i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Malmö, Supplementband III, 2000, 191.
- Hultén, Sam-Ragnar, "Det tonala kriget", i *Aftonbladet*, 601213.
- Hultén, Sam-Ragnar, "SAMTIDA MUSIK – moderat modernism", i *Aftonbladet*, 601129.
- Hultén, Sam-Ragnar, "MUSIK FÖR ORKESTER – beställningsverk av modig ung man", i *Aftonbladet*, 600919.
- Hägg, Göran, *Den svenska litteraturhistorien*, Wahlstrand & Widstrand, Stockholm, 2004.
- Hähnel, Folke, "Elektronisk musik – ofrånkomlig!", i *Dagens Nyheter*, 621108.

Källor och litteratur

- Hähnel, Folke, ”Samtida Musik”, i *Dagens Nyheter*, 600910.
- Hähnel, Folke, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 47–51. (*Dagens Nyheter*, 561215)
- Höglund, Jan Lennart, *Wallneriana. Tretton samtal med Bo Wallner*, Bo Ejeby Förlag, Göteborg, 2005.
- Höglund, Jan Lennart, *Ericskrönikan. Tio samtal med Eric Ericson*, Bo Ejeby Förlag, Göteborg, 2003.
- Höjer, Olof, ”Göte Carlid. En tonsättare vid 40-talets slut”, i *Nutida Musik*, häfte 8, årg. 8, 1964/65, 214–220.

I

- I skuggan av samtiden. En vänbok till Sven-Eric Liedman och Amanda Peralta*, Kärnfelt, Johan (red.), Institutionen för idéhistoria och vetenskapsteori, Arachne nr. 20, Göteborgs universitet, 2006.
- Idéhistoriens egenheter. Teori- och metodfrågor inom idéhistorien*, Olausson, Lennart (red.), Brutus Östling Bokförlag, Symposion, Stockholm/Steag, 1994.
- ”Individualism kontra kollektivism”, i *Popper i urval av David Miller. Kunskapsteori, vetenskapsteori, metafysik och samhällsfilosofi*, Stiftelsen Bokförlaget Thales, Stockholm, 1997, 362–369.

J

- Johansson, Björn, ”Tonalitet – Atonalitet”, i *Göteborgs handels- och sjöfartstidning*, 570129.
- Johansson, Björn, ”Tolvton”, i *Göteborgs handels- och sjöfartstidning*, 570108.
- Johanson, Sven-Eric, ”Samtida Musik”, i *Ny Tid*, 601125.
- Johanson, Sven-Eric, ”Musikgräl”, i *Ny Tid*, 570627.
- Johanson, Sven-Eric, ”Tolvtonaren asocial?”, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 148–151. (*Ny Tid*, 570120)
- Johanson, Sven-Eric, ”Björn Johanssons tolvtonsyn”, i *Ny Tid*, 570109.
- Johnson, Bengt Emil, ”Elektronisk musik framtidsmelodin även i Sverige”, i *Dala-Demokraten*, 621224.
- Johnson, Bengt Emil, ”Ny svensk musik har många intressanta särdrag”, i *Dala-Demokraten*, 620123.
- Johnson, Bengt Emil, ”Radikal musik har svårt att nå sin publik”, i *Dala-Demokraten*, 610516.

K

- ”Kalloccain”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Malmö, Supplementband II, 2000, 292. (osign.)

Källor och litteratur

- ”Kammarmusikföreningen”, i *Sohlmans musiklexikon*, Sohlmans Förlag AB, Stockholm, band 3, 1976, 763. (osign.)
- ”Kammarmusikföreningens konserter 1948–1950”, i *Fylkingen 1933–1959*, Larsson, Gunnar (red.), utgiven med anledning av Kammarmusikföreningen Fylkingens tjugofemårsjubileum, E. Olofssons Boktryckeri AB, Stockholm, 1959, 88–89. (osign.)
- Karkoff, Maurice, ”Musikkronika”, i *Morgon-Tidningen*, 581007.
- Karlsson, Henrik, i *Svensk tidskrift för musikkforskning*, årg. 78, 1996, 155–159.
- Kjellberg, Erik, i *Svensk tidskrift för musikkforskning*, årg. 85, 2003, 128–129.
- Kjellberg, Erik, & Ling, Jan, *Klingande Sverige. Musikens väg genom historien*, Akademiförlaget AB, Göteborg, 1991.
- ”Konsertförteckningen”, i *Fylkingen 1933–1959*, Larsson, Gunnar (red.), utgiven med anledning av Kammarmusikföreningen Fylkingens tjugofemårsjubileum, E. Olofssons Boktryckeri AB, Stockholm, 1959, 35–37. (osign.)
- ”Kritik mot musikstipendier”, i *Svenska Dagbladet*, 490407. (osign.)
- ”Kritik om kritik”, i *Musikrevy*, nr. 2, årg. 12, 1957, 64–69.
- ”Kritik om kritik”, i *Musikrevy*, nr. 1, årg. 12, 1957, 13–20.
- Kyhlberg, Anna, ”Enhörning, Magnus”, i *Sohlmans musiklexikon*, Sohlmans Förlag AB, Stockholm, band 2, 1975, 460.
- Kylhammar, Martin, *Den tidlöse modernisten. En essäbok*, Carlssons Bokförlag, Stockholm, 2004.
- Kylhammar, Martin, ”Belysta svarta skuggor. Sten Selander och modernismens hybris”, i Kylhammar, Martin, *Den tidlöse modernisten. En essäbok*, Carlssons Bokförlag, Stockholm, 2004, 121–155.
- Kylhammar, Martin, ”Falsarier och försanthållna felaktigheter. En självbiografisk essä”, i Kylhammar, Martin, *Den tidlöse modernisten. En essäbok*, Carlssons Bokförlag, Stockholm, 2004, 231–282.

L

- Larsson, Gunnar, ”Om Bo Nilsson eller En tonsättares vedermodor”, i *Nutida Musik*, nr. 4, årg. 5, 1961/62, 25–26.
- Larsson, Gunnar, ”Förord”, i *Fylkingen 1933–1959*, Larsson, Gunnar (red.), utgiven med anledning av Kammarmusikföreningen Fylkingens tjugofemårsjubileum, E. Olofssons Boktryckeri AB, Stockholm, 1959, 5–6.
- Larsson, Lars-Erik, ”Tonsättarstipendierna än en gång”, i *Dagens Nyheter*, 490413.
- Lellky, Åke, i *Dagens Nyheter*, 551120.
- Lellky, Åke, ”Nattövning”, i *Dagens Nyheter*, 521126.
- Lellky, Åke, ”Hört i radio”, i *Musikvärlden*, nr. 7, årg. 4, september 1948, 219.
- Lellky, Åke, ”Hört i radio”, i *Musikvärlden*, nr. 4, årg. 4, april 1948, 123.
- Liedman, Sven-Eric, *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1999 (1997).

Källor och litteratur

- Liedman, Sven-Eric, *Utmätning. Essäer och personliga betraktelser om samtiden*, Bokförlaget Arena, Stockholm, 1993.
- Liedman, Sven-Eric, ”framstegstanken”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 6, 1991, 589–590.
- Lidholm, Ingvar, ”Kontakt”, i *Nutida Musik*, häfte 1, årg. 1, 1957, 1.
- Liljefors, Ingemar, ”Start och formering”, i *Fylkingen 1933–1959*, Larsson, Gunnar (red.), utgiven med anledning av Kamarmusikföreningen Fylkingens tjugofemårsjubileum, E. Olofssons Boktryckeri AB, Stockholm, 1959, 7–10.
- Lindberg, Boel, *Mellan provins och parnass. John Fernström i svenskt musikliv*, Arkiv förlag, avhandlingsserie 47, Lund, 1997.
- Lindbom, Tage, ”Musiken, maskinen, människan”, i *Musikrevy*, nr. 3, årg. 5, 1950, 83–85.
- Linde, Bo, ”Något om Samtida Musik”, i *Gefle Dagblad*, 620825, Gävle stadsarkiv.
- Linde, Bo, ”Musik i Stockholm”, i *Gefle Dagblad*, 571118, Gävle stadsarkiv.
- Linde, Mats, ”Måndagsgruppen musikalisk maktfaktor i Stockholm. Förrädare och förnyare i tonkonst”, i *Gefle Dagblad*, 980709.
- Lindegren, Erik, ”Introduktion”, i *Prisma*, nr. 1, årg. 1, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm, 1948, 5.
- Lindfors, Per, ”Kammarorkestern 1953”, i *Röster i Radio*, nr. 22, årg. 20, 31 maj–6 juni 1953, 10.
- Lohr, Ina, ”Tankar om en svensk generation och dess musik”, i *Nutida Musik*, nr. 3–4, årg. 10, 1966/67, 26–30.
- Lundin, Lars, *Konkretisterna och den litterära fyrtilialismen. Några anknytningar*, Fyrabetygsuppsats i konstvetenskap, Lunds universitet, 1970. (opubl.)
- Lundqvist, Per, ”Musiken nedströms. Om klimatet för ny musik i Göteborg på 50-talet”, i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 25, 1981/82, 60.
- Luthersson, Peter, *Svensk litterär modernism. En stridsstudie*, Atlantis, Stockholm, 2002.

M

- ”maskinkultur”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 13, 1994, 126. (osign.)
- Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics*, Tully, James (red.), Cambridge Polity Press, 1988.
- Millroth, Thomas, ”50-talets bilder. Personliga nedslag”, i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 25, 1981/82, 47–56.
- Millroth, Thomas, *Rum utan filial? 1947 års män*, Bo Cavefors Bokförlag, Lund, 1977.
- Modern nordisk musik: fjorton tonsättare om egna verk*, Bengtsson, Ingmar (red.), Natur och Kultur, Stockholm, 1957.
- ”Musikdebatten: Atterberg–Reimers”, i *Stockholms-Tidningen*, 570127.
- ”Musikdebatten: Lindfors–Reimers”, i *Stockholms-Tidningen*, 570120.
- Musiken i Sverige. Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920–1990*, Jonsson, Leif, & Åstrand, Hans (red.), Bokförlaget T. Fischer & Co. och Kungl. Musikaliska Akademi- en, band IV, Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr. 74: IV, Stockholm, 1994.

Källor och litteratur

- Musikliv i Sverige. Betänkande med förslag till åtgärder för att främja det svenska musiklivets utveckling avgivet av 1947 års musikutredning*, Statens offentliga utredning, 1954: 2.
- Musik och samhälle: en antologi sammanställd av Olle Berggren*, Bo Cavefors Bokförlag, Lund, 1977.
- ”Måndagsgruppen”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 13, 1994, 564. (osign.)

N

- Natur och Kulturs musikhistoria*, Kjellberg, Erik (red.), Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 1999.
- Nilsson, Bo, ”Brev från Malmberget: Nu får det vara slutbluffat”, i *Expressen*, 620425.
- Nilsson, Bo, ”Collage från stendammets stad”, i *Ord och bild*, häfte 5–6, årg. 70, 1961, 384–387.
- Nilsson, Bo, ”Hur arbetar en seriell musiker?”, i *Expressen*, 600104.
- Nilsson, Bo, ”Om musikaliskt nyskapande”, i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 600102.
- Nilsson, Bo, ”Elektronisk musik”, i *Norrländska Social-Demokraten*, 590414.
- Nilsson, Bo, ”Spel med enkla svängningar”, i *Musikrevy*, nr. 4, årg. 12, 1957, 147–150.
- Nilsson, Sven, *Kulturens nya vägar. Kultur, kulturpolitik och kulturutveckling i Sverige*, Polyvalent AB, Malmö, 2003.
- Nordin, Svante, *Ingemar Hedenius. En filosof och hans tid*, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 2004.
- Nordin, Åke, ”Individualismens moral och konstens uppgift”, i *Utsikt*, nr. 6, årg. 1, 1948, 2–7.
- Nordström, Alf H., ”Är tolvtonsmusik möjlig?”, i *Barometern*, 570114.
- Norrby, Johannes, ”Ännu mera programslenrian”, i *Musikvärlden*, nr. 8, oktober 1945, 30–31.
- Norrby, Johannes, ”Mera ’Programslenrian’”, i *Musikvärlden*, nr. 6, juli–augusti 1945, 29–30.
- Nyblom, Teddy, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 51–54. (*Aftonbladet*, 561215)
- Nyblom, Teddy, ”Förnuft och vanvett i Fylkingen”, i *Aftonbladet*, 561021.
- Nyblom, Teddy, ”’Hoppsan’ en hel halvtimme”, i *Aftonbladet*, 551204.
- Nyblom, Teddy, ”Tolvtonsmusiken på tapeten”, i *Aftonbladet*, 510923.
- Nyblom, Teddy, ”Radio – rapsodi. Blick på Röster i radio”, i *Aftonbladet*, 471209.
- Nylöf, Göran, *Kampen om jazzen. Traditionalism mot modernism – en värdekonflikt speglad i svensk jazzpress under efterkrigstiden*, Svenskt visarkiv, Stockholm, 2006.
- Nystroem, Gösta, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 3, årg. 3, mars 1947, 85–86.
- Ny musik & intermediakonst. Rikt illustrerad historieskrivning & diskussion för radikal & experimentell konst 1933–1993*, Hultberg, Teddy (red.), Fylkingen Förlag, Stockholm, 1994.
- ”Ny musikförening”, i *Svenska Dagbladet*, 481018. (osign.)

Källor och litteratur

”Nöjeslivet nyordnas i Uppsala”, i *Aftonbladet*, 481021. (osign.)

O

Olausson, Lennart, ”Från text till text”, i *Idéhistoriens egenheter. Teori- och metodfrågor inom idéhistorien*, Olausson, Lennart (red.), Brutus Östling Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag, 1994, 9–34.

Olsson, Bernt & Algulin, Ingemar, *Litteraturens historia i Sverige*, Norstedts Förlag, Stockholm, 1995.

”Om Fyllkingen och Bäckes Exercitier”, i *Dagens Nyheter*, 481024. (osign.)

P

Parland, Ralf, ”Att välja musiktapet”, i *Dagens Nyheter*, 570727.

Patera, Paul, ”Värmlands nations musikcirkel”, i *Värmlands i Uppsala. En nationshistorik*, Lindskog, Birger (red.), NWT:s Förlag, Karlstad, 1979, 332–335.

Patera, Paul, ”Politik och ny tonkonst”, i *Dagstidningen Arbetaren*, 570604.

Patera, Paul, ”Angrip saken – och personen”, i *Dagstidningen Arbetaren*, 570222.

Patera, Paul, ”Inlägg”, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 175–176. (*Dagstidningen Arbetaren*, 570126)

Patera, Paul, ”Flygplanssonata. Funderingar kring nutida pianomusik”, i *Utsikt*, nr. 5, årg. 2, 1949, 27–31.

”Pehrson, Karl Axel”, i *NE*, Bra Böcker Förlag AB, Höganäs, band 15, 1994, 31. (osign.)

Percy, Gösta, ”Svenska institutioner och organisationer i musiklivets tjänst”, i *Musikrevy 1946–1956*, nr. 5, årg. 11, 1956, 202–210.

Pergament, Moses, ”Punktmusik och annan”, i *Aftontidningen*, 550205.

Pergament, Moses, ”Svensk kammарopera på väg”, i *Aftontidningen*, 540130.

Persson, Mats, ”Mellan extas och askes – ett porträtt av Claude Loyola Allgén”, i *Tonsättare om tonsättare*, Hanson, Sten & Jennefelt, Thomas (red.), Edition Reimers, Stockholm, 1993, 99–117.

”Picasso och plåtslagare på fall. 40-talisen och konsten debatterad”, i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 481020. (sign. Pimp.)

Plejfel, Bengt, ”Dagspressens musikkritik”, i *Musikrevy*, nr. 2, årg. 3, april–maj 1948, 25–28.

Pocock, J. G. A., ”What is Intellectual History”, i *History Today*, vol. 35, October, 1985, 52–53 (artikeln har även övriga författare: Stefan Collini, Michael Biddiss, David A. Hollinger, Quentin Skinner, Bruce Kuklick samt Michael Hunter, 46–54).

Pontara, Tobias, *Brev från den autonoma musikens värld. Den diskursiva konstruktionen av musikalisk autonomi i den klassiska CD-skivan*, Studier i musikvetenskap, nr. 16, Stockholms universitet, 2007.

Popper i urval av David Miller. Kunskapsteori, vetenskapsteori, metafysik och samhällsfilosofi, Stiftelsen Bokförlaget Thales, Stockholm, 1997.

Källor och litteratur

- ”Pressröster”, i *Röster i Radio*, nr. 22, årg. 20, 31 maj–6 juni 1953, 2.
”Programslen-trian”, i *Musikvärlden*, nr. 9, årg. 1, november 1945, 19–24.

Q

- ”Queneau, Raymond”, i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 15, 1994, 383.
(osign.)

R

- Rabe, Julius, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 10, årg. 1, december 1945, 25–26.
Rabe, Julius, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 3, årg. 1, april 1945, 26–27.
Rabe, Julius, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 2, årg. 1, mars 1945, 26–28.
Rabe, Julius, ”Krönika”, i *Musikvärlden*, nr. 1, årg. 1, februari 1945, 22–25.
”Redaktionellt”, i *Expressen*, 610213. (osign.)
Reimers, Lennart, ”Tonsättaren och publiken”, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 128–129. (*Stockholms-Tidningen*, 570125)
Reimers, Lennart, ”Punktmusik”, i *Stockholms-Tidningen*, 550130.
”Reuterswärd, Fritz Emmanuel”, i *Svenskt konstnärslexikon*, del IV, Alhems Förlag, Malmö, 1961, 473. (osign.)
Rootzén, Kajsa, ”Provrörsmusik eller tonkonst?”, i *Svenska Dagbladet*, 551120.
Rootzén, Kajsa, ”Blandat program”, i *Svenska Dagbladet*, 550320.
Rootzén, Kajsa, ”Exposition av punktmusik”, i *Svenska Dagbladet*, 550130.
Rootzén, Kajsa, ”Musikalisk tribunal”, i *Svenska Dagbladet*, 481127.
Rootzén, Kajsa, ”Om Fylkingen”, i *Svenska Dagbladet*, 481024.
Rorty, Richard, *Hopp i stället för kunskap. Tre föreläsningar om pragmatism*, Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg, 2003.
Rosengren, Henrik, ”*Judarnas Wagner*”. *Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950*, avhandling i historia, Lunds universitet, Sekels Bokförlag, Lund, 2007.
”Rundfråga om elektronisk musik”, i *Dagens Nyheter*, 570912.

S

- ”samfällighet”, i *Svenska Akademiens ordlista över svenska språket*, Norstedts Förlag, Stockholm, 1986, 484 (11 upplagan, åttonde tryckningen).
”Schola Cantorum i minnets spegel. Sven-Erik Bäck berättar för Lennart Hedwall”, i *Musikrevy*, nr. 2, årg. 44, 1989, 48.
Selander, Sten, ”Det dunkelt sagda”, i *Svenska Dagbladet*, 460423.
Skinner, Quentin, *Vision of Politics. Volume I. Regarding Method*, Cambridge University Press, 2002.

Källor och litteratur

- Skinner, Quentin, "Interpretation and the understanding of speech acts", i *Vision of Politics. Volume 1. Regarding Method*, Cambridge University Press, 2002, 103–127.
- Skinner, Quentin, "Meaning and Understanding in The History of Ideas", i *Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics*, Tully, James (red.), Cambridge Polity Press, 1988, 29–68. [artikeln finns även publicerad i Skinner, Quentin, *Visions of Politics. Volume 1. Regarding Method*, Cambridge University Press, 2002, 57–89.]
- Skinner, Quentin, "On mening and speech-acts", i *Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics*, Tully, James (red.), Cambridge Polity Press, 1988, 259–288.
- Sokal, Alan D., "Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity", i *Social Text*, nr. 46/47, vår/sommar, 1996, 217–252. Se <http://www.physics.nyu.edu/~as2/>. Accessed: 20070830.
- Sokal, Alan D., "Science and Relativism", i *What Philosophers Think*, Baggini, Julian & Stangroom, Jeremy (red.), Continuum, London & New York, 2003, 55–64.
- Sokal, Alan D., "A Physicists Experiment With Cultural Studies", i *Lingua Franca*, maj/juni, 1996, 62–64. Se <http://www.physics.nyu.edu/~as2/>. Accessed: 20070830.
- Spångberg, Allan, "Hedenius och musikdebatten", i *Stockholms-Tidningen*, 570505, 4.
- Stenström, Johan, *Aniara. Från versepos till opera*, Bokförlaget Corona AB, Malmö, 1994.
- Stenström, Thure, "existentialism", i *NE*, Bokförlaget Bra Böcker AB, Höganäs, band 6, 1991, 61–62.
- Stockholms-Tidningen*, 521125. (osign.)
- Sundström, Erland, "Fylkingen", i *Stockholms-Tidningen*, 511202.
- Sven-Erik Bäck. *En bok om musikern och medmänniskan*, Höglund, Jan Lennart (red.), Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie, nr. 88, Stockholm, 1999.
- Svensk filosofi från Rydelius till Hedenius. Texter från tre århundraden*, Carlshamre, Staffan (red.), Stiftelsen Bokförlaget Thales, Stockholm, 1999.
- Svenska Akademiens ordlista över svenska språket*, Norstedts Förlag, Stockholm, 1986 (11 upplagan, åttonde tryckningen).
- "Sverige-Amerika i Fylkingen", i *Svenska Dagbladet*, 540328. (sign. B. F.)
- "Sveriges Radios aktivitet för ny musik", i *Nutida Musik*, nr. 1, årg. 4, 1960/61, 19–23.
- Sveriges Radios Årsbok*, 1955/56; 1957; 1958.

T

- Tegen, Martin, i *Svensk tidskrift för musikforskning*, årg. 25, 1950, 235–236.
- Thoor, Alf, "Poker i den nya musiken? Varje stycke ett äventyr..."", i *Expressen*, 620319.
- Thoor, Alf, "Ljud och motljud i musikens varuhus", i *Expressen*, 620131.
- Thoor, Alf, "Elektronmusiker har problem: vårt öra bär sig nyckfullt åt", i *Expressen*, 591219.
- Thoor, Alf, "Till traditionens försvar", i *Nutida Musik*, häfte 3, årg. 1, 1957, 1.
- Thoor, Alf, "Den oändliga musikdebatten", i *Morgon-Bladet*, 570518.
- Thoor, Alf, "Att debattera är nödvändigt", i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 203–205. (*Morgon-Bladet*, 570202)

Källor och litteratur

- Thoor, Alf, ”Musikkritikerns dubbla lojalitet”, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 158–163. (*Morgon-Bladet*, 570121)
- Thoor, Alf, ”Efterlyses: musikaliska kontaktmän”, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 137–142. (*Morgon-Bladet*, 570117)
- Thoor, Alf, ”Intresserad allmogeman får svar i modernistdebatten”, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 66–68. (*Expressen*, 561222)
- Thoor, Alf, ”Framtidshopp i Fylkingen”, i *Expressen*, 561021.
- Thoor, Alf, ”Säljarens marknad isolerar tonsättarna”, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 14–18. (*Expressen*, 560319)
- Thoor, Alf, ”Har vi en musikalisk kulturdebatt?”, i *Musikrevy*, nr. 1, årg. 8, 1953, 5.
- Thoor, Alf, ”Måndagsgruppen åtta år efteråt”, i *Röster i Radion*, nr. 8, årg. 20, januari 1953, 8.
- Thoor, Alf, ”Fylkingens tribunal”, i *Svenska Morgonbladet*, 510924.
- Tillman, Joakim, ”Writing Twentieth-Century Music in Postmodern Times”, i *STM-Online*, vol. 3, 2003.
- Tillman, Joakim, *Ingvar Lidholm och tolvtonstekniken. Analytiska och historiska perspektiv på Ingvar Lidholms musik på 1950-talet*, Stockholms universitet, Studier i musikvetenskap 5, 1995.
- Tobeck, Christina, *Karl-Birger Blomdahl. En musikbiografi med inriktning på förhållandet mellan ord och ton i hans tidiga produktion*, del I, Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr. 73, 2002.
- ”Tolvtonsdebatten går vidare i dag. Vem dödade Rosenbergs etta?”, i *Expressen*, 561218, 4.
- Tonsättare om tonsättare*, Hanson, Sten & Jennefelt, Thomas (red.), Edition Reimers, Stockholm, 1993.
- ”Tonsättarstipendierna”, i *Dagens Nyheter*, 490409. (osign.)
- ”Tre samtal om Måndagsgruppen. Ingmar Bengtsson, Sven-Erik Bäck, Jan Lennart Höglund och Bo Wallner”, i *Sven-Erik Bäck. En bok om musikern och medmänniskan*, Höglund, Jan Lennart (red.), 1999, 145–178.
- ”Två tonsättare – en kollektivartikel”, i *Prisma*, nr. 1, årg. 1, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm, 1948.
- Törnblom, Folke H., ”Ofrihet och hets i Musikvärlden”, i *Musikvärlden*, nr. 1, årg. 4, januari 1948, 19–20.

U

- ”Ung orkester”, i *Röster i Radio*, nr. 20, årg. 20, 17 maj–23 maj 1953, 4–5. (osign.)

V

- Valkare, Gunnar, *Det audiografiska fältet. Om musikens förhållande till skriften och den unge Bo Nilssons strategier*, Avdelningen för musikvetenskap, Musikhögskolan i Göteborg, nr. 49, 1997.

Källor och litteratur

- ”Varje konstnär vill kontakt. Tonsättaren sviker om han anpassar sig”, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 70–79. (*Dagens Nyheter*, 561229)
- Vennberg, Karl, ”Musikdebattens olustiga epilog”, i *Aftonbladet*, 570414.
- ”Verkförteckning 1945-1966”, i *Nutida Musik*, nr. 3–4, årg. 10, 1966/67, 20–25.
- ”Vi gläntar på femtioalet... Sv.D:s unga kritiker ger sin syn på aktuella frågor vid nyårströskeln”, i *Svenska Dagbladet*, 491224.
- von Koch, Erland, *Musik och minnen*, Författarförlaget Fischer & Rye, Stockholm, 1989.
- von Koch, Erland, ”Improvisation”, i *Fylkingen 1933–1959*, Larsson, Gunnar (red.) utgiven med anledning av kammarmusikföreningen Fylkingens tjugofemårsjubileum, E. Olofssons Boktryckeri AB, Stockholm, 1959, 11–14.
- Värmlands i Uppsala. En nationshistorik*, Lindskog, Birger (red.), NWT:s Förlag, Karlstad.

W

- Wallin, Nils L. & Tobeck, Christina, ”Måndagsgruppen”, i *Sohlmans musiklexikon*, Sohlmans Förlag AB, Stockholm, band 4, 1977, 676.
- Wallin, Nils L., ”Tio år efter Måndagsgruppen”, i *Musikrevy 1946–56*, nr. 5, årg. 11, 1956.
- Wallin, Nils L., ”Bela Bartóks stråkkvartetter”, i *Prisma*, nr. 1, årg. 3, P.A. Norstedt & Söner, Stockholm, 1950, 34–49.
- Wallner, Bo, *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, Norstedts, Stockholm, 1991.
- Wallner, Bo, ”Vision och vilja. Om Karl-Birger Blomdahl”, i *Konsertnytt special*, november 1990, Karl-Birger Blomdahl-festival, årg. 26, 1990/91, 11–14.
- Wallner, Bo, ”40-tal: en klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet”, i *Accent*, sammanställd och kommenterad av Bo Wallner, 1971.
- Wallner, Bo, *Vår tids musik i Norden: från 20-tal till 60-tal*, Nordiska musikförlaget, Stockholm, publikationer utgivna av Kungl. Musikaliska akademien, nr. 5, 1968.
- Wallner, Bo, ”Två tonsättare – en kollektivartikel. Bo Wallner frågar, Jan Carlstedt och Bengt Hambraeus svarar”, i *Ord och bild*, årg. 69, 1960, 145–151.
- Wallner, Bo, ”Samtida Musiks premiär”, i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 601128.
- Wallner, Bo, ”Förgäves”, i *Musikrevy*, nr. 3, årg. 12, 1957, 85.
- Wallner, Bo, ”Brev till Yngve Flyckt och svar av Flyckt”, i *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten*, Bonniers, Stockholm, 1957, 124–128. (*Expressen*, 570115)
- Wallner, Bo, ”Tysk musiksommar”, i *Expressen*, 520811.
- Wallner, Bo, ”Musikproblem i svensk radio”, i *Ord och bild*, årg. 61, 1951, 396–398.
- Wallner, Bo, ”Konsertkrönika. Ny svensk musik”, i *Ord och bild*, årg. 57, 1948, 365–374.
- Wallner, Bo, ”Unga tonsättare utan hjälp, välsituerad fick statsanslag”, i *Dagens Nyheter*, 490407.
- What Philosophers Think*, Baggini, Julian & Stangroom, Jeremy (red.), Continuum, London & New York, 2003.
- Wictor, Jan, *Camera obscura*, Podium, Stockholm, 1998 (1946).
- ”Wiggens radikalism: två genmälen”, i *Nutida Musik*, nr. 7, årg. 4, 1960/61, 22–24.
- Wiggen, Knut, ”Er vi radikale?”, i *Nutida Musik*, nr. 6, årg. 4, 1960/61, 1–3.

Källor och litteratur

- Wiggen, Knut, "Knut Wiggen – demagogisk, inskränkt, förstockad, trångsynt, sekteristisk: Tillbaka till skolbänken, professor Blomdahl", i *Expressen*, 610503.
- Williams, Bernard, *Truth and Truthfulness. An Essay on Genealogy*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2002.
- Willener, Alfred, "Musik och sociologi", i *Musik och samhälle. En antologi sammanställd av Olle Berggren*, Bo Cavefors Bokförlag, 1977, 70–88.
- Winther Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise, *Diskursanalys som teori och metod*, Studentlitteratur, Lund, 2000.
- Wittgenstein, Ludwig, *Filosofiska undersökningar*, MånpoCKET, Stockholm, 1998 (1953), 31, §43.

Å

- Årsbokens Verksamhetsberättelse*, 1947–1948; 1952–1953; 1953–1954.
- Åstrand, Hans, "Edsberg 20 år – texthäfte till en grammofonutgåveskiva 1979", i *Edsberg 1958–1992 – en spjutspets och fribrytare*, i Johan Falk (red.), Edsbergs musikinstitut, Sollentuna, 1995, 18–26.
- Åstrand, Hans, "Nyhetens skånska motståndskamp – ett föga känt 50-tal", i *Nutida Musik*, nr. 2, årg. 25, 1981/82, 61.
- Åstrand, Hans, "Matematik – elektronik – grafik – musik? Hädanefter vår musik?", i *Kvällsposten*, specialnummer, 621103.
- Åstrand, Hans, "Vid sidan av Måndagsgruppen", i *Musikrevy*, nr. 8, årg. 12, 1957, 295–298.
- Åstrand, Hans, "Konserverad musikdebatt", i *Kvällsposten*, 570416.
- Åstrand, Hans, "Musikkritikens dilemma", i *Kvällsposten*, 570119.
- Åstrand, Hans, "Musik för få eller alla", i *Kvällsposten*, 570108.

Index över namn

A

- Adorno, Theodor W.
9–10, 24, 85–86, 107, 111–116,
155, 160–162, 185–186
- Ahlin, Lars
66
- Allgén, Klas-Thure (Claude Loyolla)
48, 51, 70–71, 97–98
- Anderberg, Thorild
94–96, 107
- Atterberg, Kurt
8, 102, 104–105, 107, 120,
126–127, 129, 141, 147, 153–154,
158–159
- Aulin, Arne
56

B

- Bækkelund, Kjell
52
- Baggini, Julian
180
- Barkefors, Laila
31–32, 41, 63–64
- Bengtsson, Ingmar
7, 24–26, 32, 45–47, 51–52, 54,
61–62, 65, 68–70, 83–87, 98,
114–115, 119–121, 127, 129–131,
133, 141, 144–146, 150–151, 172
- Bengtsson, Ragnar
78–79
- Berg, Alban
51, 98, 139
- Berg, Curt
120, 123–124, 127, 159, 193
- Bergel, Sture
126
- Bergfors, P-G
7, 68, 70, 72–74
- Bergström, Carl Olof
156–157
- Bernholm, Bernt
78

- Billing, Björn
10, 113, 116, 186
- Björnberg, Alf
10, 49, 128, 130–131
- Blomdahl, Karl-Birger
7, 10, 24–25, 31, 35, 40, 48–49,
51–53, 66, 68–82, 86–87, 96,
98–100, 102–103, 112–113,
119–120, 125, 129–130, 132–133,
137, 139, 141–142, 147–149, 154,
156, 162, 168, 171–172, 182–183,
190–191
- Bonniér, Olle
66–68, 79, 87
- Brandel, Åke
123–125
- Broman, Per F.
9, 15–16, 19, 21–23, 30, 33–34,
116
- Broman, Per Olov
7–8, 21, 26
- Broman, Sten
24–25, 48, 58, 159–160
- Bucht, Gunnar
7, 26, 47–48, 53, 112, 116–117,
125, 127, 137, 140, 148, 163, 190,
194
- Bäck, Sven-Erik
7, 21, 25, 37–38, 40, 47–54,
68–69, 71, 73–77, 80–82, 86, 96,
98, 102–105, 112, 122, 129–130,
132, 137, 142, 149, 162

C

- Carlid, Göte
25, 48, 52, 70, 73–74, 101, 103,
105, 118–121, 137
- Carlshamre, Staffan
81
- Carlstedt, Jan
24, 26, 37, 40–42, 49, 52–53, 107,
127, 187–196, 200
- Castegren, Nils
50

Index över namn

Connor, Herbert
34–35

D

Dahlstedt, Sten
81, 113, 160
Davidson, Rolf
55–56
Deutsch, Paul M. (se även Paul Patera)
80, 101, 143, 152, 162

E

Ehrlich, Julius
117–119
Eklund, Hans (tonsättare)
3, 26, 37, 42, 49, 53, 127, 129,
163, 187, 194
Eklund, Hans
82
Enhörning, Magnus
50, 74, 131
Epstein, Bruno
57, 155, 165
Eriksson, Gunnar
16

F

Fagerström, Allan
78–79
Fagerström, Linda
67
Fahlström, Öyvind
123–124, 149, 154, 165
Fisher, Randi
67–68
Fleck, Ludwik
183
Flyckt, Yngve
102–103, 123–124, 139–140,
142–145, 148, 150–154, 157–162,
170, 175, 187
Frenander, Anders
8, 22–23, 62, 89–90, 92, 110
Frängsmyr, Tore
4, 8, 61–62, 109–110

G

Gezelius, Gunnar
122–123, 127
Golinski, Jan
183–184
Greitz, Torgny
93, 179–181
Götling, Erik
170–172, 190

H

Hacking, Ian
184
Hambræus, Bengt
24, 26, 33, 53, 57, 109, 115–116,
124–125, 166–167, 185, 191
Hanson, Sten
70, 190, 192
Hansson, Jonas
17
Hedenius, Ingemar
8, 81–82, 86, 90–92, 94, 157–160
Hedwall, Lennart
29, 36, 69, 76, 112, 146–147, 172
Hellquist, Per-Anders
24–26, 53, 58, 69, 76, 173
Hindemith, Paul
37, 51, 69–70, 94, 102, 139, 143,
192
Holewa, Hans
52, 74, 119–120
Holm, Sven
97, 117–118
Holmberg, Claes-Göran
57, 66
Holmqvist, Bengt
141–143, 146, 148, 151, 156, 159,
161
Hultén, Sam-Ragnar
193–194
Hägerström, Axel
81, 90
Hägg, Göran
93

Index över namn

Hähnel, Folke
141, 159, 182, 192

Hård af Segerstad, Ulf
83–84, 87

Höglund, Jan Lennart
7, 74, 77

Höjer, Olof
73

J

Johanson, Sven-Eric
7, 25, 40, 49, 51, 56, 68–71, 74,
80, 98, 105, 127–128, 147, 155,
160, 187, 194, 205

Johansson, Björn
147, 155

Johnson, Bengt Emil
173–174

K

Karkoff, Maurice
26, 37, 40, 42, 53, 112, 127–129,
163, 168, 187

Kjellberg, Erik
32, 35–36, 38, 76

Kylhammar, Martin
93, 180–181

L

Larsson, Gunnar
46, 112, 123, 140, 178, 185

Larsson, Lars-Erik
25, 35, 37, 41, 49, 53, 104–106,
130, 142, 168, 192

Lellky, Åke
100, 122, 125

Lidholm, Ingvar
24–25, 29–30, 37, 40, 45, 47, 49,
51, 54, 69, 71, 73–74, 82, 96, 98,
112, 129–130, 132–133, 137

Liedman, Sven-Eric
8, 85, 199–201, 206

Liljefors, Ingemar
46–47, 89

Lindberg, Boel
5, 32, 41

Lindbom, Tage
133–135

Linde, Bo
3, 5, 10, 24, 26, 37, 40–42, 52–53,
127–128, 187, 190–192

Lindegren, Erik
53–54, 66, 78, 80–81, 93

Lindell, Lage
67

Lindfors, Per
50, 153–154

Lohr, Ina
38, 69

Lundin, Lars
65–67

Lundqvist, Per
56–58

Luthersson, Peter
93–94

M

Millroth, Thomas
8, 66, 68, 87, 109

N

Nilsson, Bo
24, 26, 32–33, 40, 53, 112, 126,
128–129, 167–168, 175–179, 181,
184, 191, 194

Nordin, Svante
8, 17, 81, 90–91

Nordin, Åke
63–65

Nordström, Alf H.
156, 165

Norrby, Johannes
97–98, 118–119, 144

Nyblom, Teddy
99–100, 120, 128–129, 141, 147,
158–159

Nystroem, Gösta
24, 48, 56, 142

Index över namn

O

Olausson, Lennart
16
Olofsson, Pierre
67, 78–80, 87

P

Parland, Ralf
170–171
Patera, Paul (se även Paul M. Deutsch)
80, 101, 143, 152, 162
Pehrson, Karl Axel
67, 83
Percy, Gösta
55
Pergament, Moses
8, 25, 103, 123–124
Peterson-Berger, Wilhelm (P-B)
106, 152–153
Pettersson, Allan
25, 31, 35, 41
Phillips, Louise
22–23
Pleijel, Bengt
54, 100–101
Pocock, J. G. A.
17, 20

R

Rabe, Julius
55–56, 133, 142, 149, 156
Reimers, Lennart
123, 153–154
Rodhe, Lennart
67–68
Rootzén, Kajsa
102–103, 123–125, 127, 159
Rorty, Richard
18
Rydbeck, Olof
50

S

Sartre, Jean-Paul
92

Schönberg, Arnold
23, 48, 51, 98, 114, 116, 120–121,
140, 143, 191–192
Selander, Sten
93
Skinner, Quentin
9, 17–18, 20, 33

Sokal, Alan D.
180–181, 184
Spångberg, Allan
158
Stenström, Johan
66, 93
Stenström, Thure
92

T

Tegen, Martin
113–114
Thoor, Alf
3, 71, 111, 120, 129, 139–142,
144–148, 150, 152, 156–158,
162–163, 173–175
Tillman, Joakim
15, 23–24, 29–30, 32, 39, 41
Toback, Christina
11, 31–32, 38, 41, 51–52, 69, 77
Törnblom, Folke H.
54, 99, 151, 159

V

Valkare, Gunnar
32–33, 41, 112, 176–177, 181
Vennberg, Karl
53, 66, 81, 92–93, 158, 179
von Koch, Erland
7, 25, 42, 47, 69, 118, 121, 130

W

Wallin, Nils L
25–26, 38, 50–52, 54, 68–69, 73,
119, 137

Index över namn

Wallner, Bo

6–7, 10–11, 24, 29–30, 39–42, 48,
51–52, 62, 70–73, 75–76, 103,
121–122, 129–134, 136–137, 144,
150, 152–154, 156, 188–189,
193–194

Webern, Anton

112, 115–117, 125–126, 191–192

Wiggen, Knut

140, 172, 182–183, 190

Wictor, Jan

93, 179

Williams, Bernard

40

Winther Jørgensen, Marianne

22–23

Wittgenstein, Ludwig

9, 17

Å

Åstrand, Hans

55, 58, 156, 158, 174

Index över begrepp

A

- Anabase*
 - 12, 21, 37, 49, 52, 102, 132–133, 142
- Antisocial
 - 142–146, 162
- Ars Nova
 - 58
- Asocial
 - 142–148, 161
- Atonal musik
 - 15, 114, 125, 140, 142–146, 161, 205–206
- Avhumaniserad
 - 124, 170–172, 183

B

- Basel
 - 38, 51, 69, 74
- Bedrägeri
 - 177–178
- Bluff
 - 141, 176–181

C

- Camera obscura*
 - 93–94, 141, 179–180

D

- Darmstadt
 - 7, 111–112, 116, 121, 129, 137, 192
- Den stora musikdebatten
 - 10, 12, 20, 63, 110, 135–137, 139–163, 165, 186
- Diktatur
 - 192

E

- Edsberg
 - 49–51, 132

- Elektronisk musik
 - 21, 24, 155, 166–175, 182–183, 185–187, 194

Enkelhet

174, 187–189

Erkänn musiken!

10, 139, 150–160

Exercitier

21, 38, 48, 52, 96, 102–104, 132

Existentialism

91–92

F

Folkhemmet

22, 61, 89

Framsteg

27, 109, 134–135, 137, 189, 201–203

Framsteget

4, 11, 15, 24, 27, 42, 109

Fylkingen

7, 22, 38, 46–49, 52–53, 56, 69–71, 73–75, 77, 89, 102, 107, 119–120, 122–129, 132–133, 136, 140, 148, 151, 168, 172–173, 175, 182, 190–194

Fyrtiotalismen

34, 63, 65–66

40-tal

53, 66, 94

Föreningen Svenska Tonsättare (FST)

190

G

Galeri Blanche

48, 82–84

Göteborg

5, 40, 55–58, 71, 132, 152, 155

H

Horisont

53

Index över begrepp

I

- Individualism
11–12, 62–64, 85, 163, 189,
195–196, 201–206
- Intellektualism
26, 81–82, 188–189, 195–196,
205
- Intim Musik
53, 56, 132, 191
- ISCM
48, 70, 73, 75

K

- Kammarkören
7, 45, 47, 74–75
- Kammarmusikföreningen
48, 73, 75, 80
- Kammarorkestern 1953
50, 132, 136
- Kollektivism
11–12, 62–65, 85–87, 135, 160,
191, 196, 201–206
- Konkret musik
52, 57, 121–123, 131, 139, 203
- Konkretisterna
66–68, 74, 77–79, 82–83
- Kulturindustrin
85–86
- Kontakt
61–87, 140, 142–144, 149,
161–162
- Kontaktbehov
75–77, 142, 147, 163, 188
- Kritikerkritik
96, 99–101
- Kulturpolitik
8, 22–23, 82, 89–90, 94–96, 137,
140, 160
- Kvasivetenskap
91–92, 176–177, 183

L

- Legitimering
12, 94, 166, 175–181, 184

- Levande Musik
40, 53, 56–58, 132
- Lilla Kammarorkestern
45–47, 69, 71, 74–75

M

- Malmö
5, 55–58, 152, 156
- Maskinkultur
65, 85–87, 202
- Modernism
16, 23–24, 26, 37, 87, 118, 191,
205
- Modernitet
200–201, 205–206
- Modest modernism
126–129, 136
- Musikvärlden*
49, 54–55, 97–100, 151
- Musikrevy*
52, 54, 100, 117–119, 136,
148–150
- Måndagsgruppen
3–7, 16, 24, 27, 35, 37–41, 45, 47,
49, 51–52, 56, 58, 62–63, 65–77,
96–98, 112, 129–133, 137, 151,
189–191, 194, 200, 202

N

- Nattövning
74, 78, 106, 122–123, 128,
130–131
- Nutida Musik (konsertserie)
50, 54, 70, 75, 133, 136, 194
- Nutida Musik (tidskrift)*
54, 168, 182
- 1947 års musikutredning
36, 52, 109, 112, 133–135, 203
- 1947 års män
8, 66–68

O

- Obegriplighetsdebatten
90, 92–94, 141, 179–181

Index över begrepp

P

Prisma

49, 54, 57, 75–77, 79, 91–92

Programslentrian

52, 96–98, 191

Punktmusik

52, 111, 116, 123–126, 129, 139,
154, 187, 203

R

Rationalism

3, 91, 109, 137, 188–189,
195–196, 200, 205

Röster i Radio

54, 74, 128

S

Sanning

76–77, 91, 114, 149, 188–189,
203

Samtida Musik

37, 53, 58, 107, 190–195

Samtidskänsla

199–200, 203

Schola Cantorum

69

Serialism/seriell musik

12, 24, 110, 125, 168, 171–172,
175–176, 183–186

Socialt ansvar

80–81, 142–146

Sju unga

70, 97–98

Stipendiestriden

52, 96, 103–106, 126

Sveriges Radio

7, 48–51, 53, 69, 75, 133, 191,
202

T

Tidsanda

5, 27, 61, 68, 180, 199–200,
204–205

Tolvtonsmusik/teknik

24, 52, 74, 112, 114, 116,
119–121, 125, 131, 136–137,
139–140, 147, 151, 155–156, 160,
187, 203, 205

Tonal musik

3, 127, 136, 195, 205–206

Totalitarism

110, 169, 189, 191–192, 196, 205

Traditionalism

23–24, 26, 46, 63, 95, 191, 193

Traditionalisterna

30, 128–129, 163, 175, 189–191,
193–195

Tribunal

52, 74, 103, 117, 119–121, 125,
127

Tro- och vetande

90–91

U

Uppllysning

187–196, 200, 204

Uppsala

68, 74, 80, 91, 157, 160, 171

Utsikt

53, 82, 101

V

Välfärdsstaten

61, 109, 205

Värdenihilism

81, 86, 90