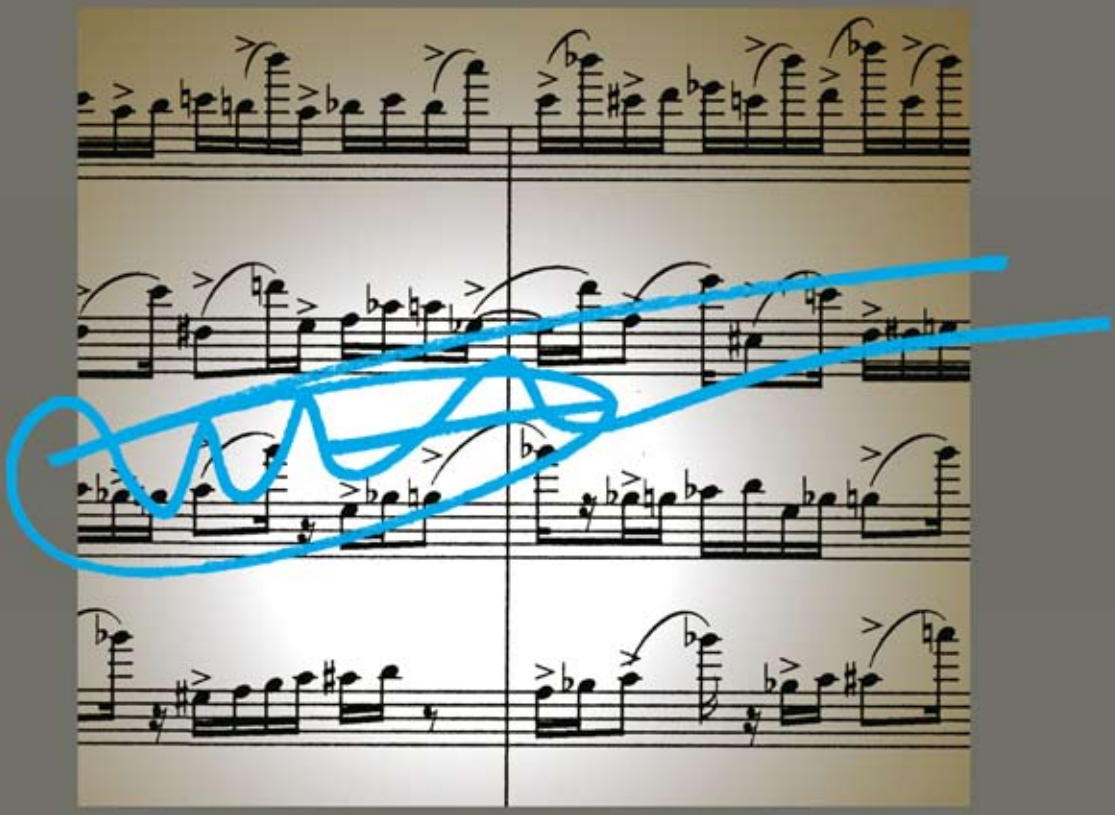
SVENSKA TONSÄTTARE

SVEN-DAVID SANDSTRÖM

AV PER F. BROMAN



ATLANTIS

Sven-David Sandström

Per F. Broman

Sven-David Sandström

ATLANTIS

KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIENS
SKRIFTSERIE NR 126

Redaktionen för biografiserien Svenska Tonsättare
Ständige sekreteraren Tomas Löndahl
Docent Thomas Anderberg
Musikskriftställare Göran Bergendal
Redaktör Tony Lundman
Redaktör Erik Wallrup

Atlantis, Stockholm
© Per F. Broman 2012
© Bokförlaget Atlantis AB 2012
Omslag och grafisk form: Christer Jonson
Omslagsbilder:
Framsidan: Verk av Sven-David Sandström
Baksidan: Tonsättaren Sven-David Sandström. Foto: Mats Lundqvist
Tryckt och inbunden hos: Bookwell Oy, Borgå, Finland 2012
ISBN: *978-91-7353-582-3*
ISSN: *0374-5158*

www.atlantisbok.se

Innehåll

7 *Kungl. Musikaliska Akademiens förord*
9 Inledning
15 Kanalen, kajen, klockorna och kapellet
33 Yrkesutbildning
51 Karriären tar fart
65 Det kompositoriska urverket
77 Pedagogen
87 Från instrument till röst
99 De ur alla minnen fallna
131 Helomvändningen
141 Musikdramatik
169 Dans
183 »Ett tröttande bombardemang«
207 Ett nytt sekel
231 Carpe diem

241 VERKFÖRTECKNING
261 OMNÄMNDA SANDSTRÖMVERK
263 PERSONREGISTER

ÖRAT kan inte ersätta ögat, och skildringar av musik kan inte ersätta den fysiska kontakten med tonerna. Men texter om verk och tonsättarskap kan foga in musiken i ett sammanhang som skärper vårt lyssnande och stimulerar vår nyfikenhet. Vi får syn på något nytt, vår karta vidgas eller blir mer detaljerad. I bästa fall kan vi slå in på nya spår.

För många är den svenska 1900-talsmusiken okänd terräng. Till skillnad från övriga länder i Norden har Sverige ingen självklar musikalisk förgrundsgestalt. Det är inte nödvändigtvis en nackdel. Kompositörer har inte behövt röra sig i gigantens skugga, den stilistiska bredden har varit stor. Men frånvaron av en central musikpersonlighet har försvårat möjligheterna att hävda svensk tonkonst i det allmänna medvetandet. Intrycket att Sverige skulle sakna musikaliska personligheter med självständig lyskraft kan stärkas av att svenska verk bara sporadiskt dyker upp i konserthus och på skiva.

Svenska Tonsättare är en serie monografier som vill motverka den bilden. Betydelsefulla kompositörer presenteras mot bakgrund av den tid de verkat i. Förhoppningen är att läsarna ska fönya kontakten med redan kända verk och lockas vidare till de mindre kända. Att det helst bör ske i ett samspel med konsertinstitutioner och fonogrambolag behöver knappast sägas. Efterfrågan styr tillgången och tillgången styr efterfrågan.

Serien består av kortfattade levnadsteckningar som inte kräver några avancerade förkunskaper. Volymerna kan givetvis läsas var och en för sig. Sammantagna ger de en mosaik av det moderna Sveriges musikliv.

Kungl. Musikaliska Akademien

Inledning

Där ligger också min syn på musiken, och konsten överhuvud: när samhället till slut blir för outhärdligt, då har vi vår stora tid, det är säkert. Till slut finns bara konsten kvar, för den innehåller oförstörbara värden som man inte kan komma åt, hur illa det än blir med allt annat i världen. Så jag är inte rädd för den mörknande framtiden på det sättet. Det kommer alltid att finnas konstnärer, och ju svårare det blir, ju större betydelse får vi. I den mörknande framtiden känner jag mig stark som tonsättare.

SVEN-DAVID SANDSTRÖM, TONSÄTTARE I SVERIGE 1981

SVEN-DAVID SANDSTRÖM har en unik ställning i svensk musikhistoria. Tar man hänsyn till alla hans verksamheter – som tonsättare, pedagog och administratör – i Sverige och utomlands framträder en kulturpersonlighet och konstnär som kanske matchar flera mångmediala giganter som Karl-Birger Blomdahl, Kurt Atterberg, Wilhelm Peterson-Berger och Hugo Alfvén. Jag säger *kanske*, för anakronistiska jämförelser av inflytande är egentligen omöjliga och blir knappast helt rättvisande.

Sven-David Sandströms utveckling som tonsättare har till synes varit rak och entydig: Han började som en klar, intensivt lysande modernistisk stjärna och fick några betydande internationella framföranden under 1970-talet. Tiden från 1980 och framåt präglades av hans stilistiska omsvängning mot nyromantiken, en omsvängning som inleddes redan i slutet av 1970-talet i avsnitt av requiet *De ur alla minnen fallna*. Lägg

sedan till ett sökande efter rytmisk pregnans och en större enkelhet under 1990-talet, med historiska tillbakablickar och verktitlar som »Symfoni« och »Pieces«, och historien verkar vara fullbordad. Den här beskrivningen kompliceras dock av Sandströms kontinuerliga arbete med andra aspekter av komponerandet än rytm och tonhöjd, liksom av hans djupdykningar i olika genrer (opera, balett, kammarmusik, musik för film och teater) och ensembletyper (slagverk, brass, kör). Fascinationen för J.S. Bachs körmusik är också betydelsefull för hans senaste verk. Att komponera för kör har för Sandström inte bara blivit ett sätt att framföra ett budskap. Vokalmusik har blivit central för hela hans estetiska tänkande.

Trots att Sandström inte har varit aktiv som skribent eller deltagit i kulturdebatten, har hans inflytande varit stort även här. Han har provocerat och inspirerat genom sin musik – både hans musikaliska stil och textval har utmanat. Debatterna och dispyterna har andra tagit hand om. Det är inte bara hans requiem och *High Mass* som skapat kontroverser, utan Sandström fick ibland kritik redan tidigt under sin karriär. Han har inte varit aktiv som musiker, förutom som körsångare. Han har aldrig dirigerat sina egna verk eller framfört dem som solist. Inte heller detta har utgjort något hinder för spridningen av hans musik; kända orkestrar och ensembler har alltid framfört den. Han har som få andra haft stora resurser till sitt förfogande som gjort att han kunnat skapa i gigantiska proportioner; operorna har visserligen inte wagnerska längder, men många av de stora oratorieverken för kör och orkester är monumentala, sett både till längd och antal medverkande.

Kompositionstekniskt har Sandström växlat mellan en hårt strukturerad metod, där systemet för komponerandet var viktigare än hur stycket lät, i alla fall tidigt under karriären,

och en fri intuitiv process där mycket av komponerandet skett vid pianot. Det går ibland inte att urskilja vilken av dessa kategorier ett verk tillhör utan att studera hans skisser, eftersom de kompositionsmetoder han utvecklat är stilistiskt flexibla. Hans stilperioder är tydliga, och verk för vitt skilda ensembler skrivna vid samma tidpunkt har ofta stora likheter. Det är som om Sandström vill utnyttja den aktuella stilen så mycket som möjligt innan han utvecklar något nytt.

Hans musik är naiv, provocerande, våldsam, sublim, ytlig och gripande – kort sagt motsägelsefull. Samtidigt kan man nästan förvänta sig detta av en konstnär som varit verksam i över femtio år med en opuslista som rymmer uppemot fyrahundra verk. Det exakta antalet är nästan omöjligt att fastställa, då vissa tidiga verk är opublicerade och andra, även de sena, inte ens har rapporterats till STIM (Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå, den organisation som bevakar tonsättarnas upphovsrätt). Trots att många kompositioner är tillfällighetsverk, skrivna på beställning för ett speciellt tillfälle och bara uppförda en gång, finns det på repertoaren kvar en mängd kompositioner som ännu diskuteras och analyseras. Ända sedan 1970-talet har många av hans verk blandat olika stilar och uttrycksmedel. Det kan vara modernistiska kluster som kontrasterar mot en romantisk melodi. Det är den aspekten som verkar ha gett Sandström hans mest bestående inflytande som tonsättare. I kombination med textval och stilistiska omsvängningar har just detta för många kritiker varit den mest provocerande aspekten av hans gärning.

Som pedagog under ett kvartssekel har han snarare varit en mentor och ett bollplank för studenternas idéer än en auktoritet på historiska och samtida kompositoriska tekniker eller estetiska strömningar. En kompositionslektion för Sandström

handlar ofta om vilket uttryck eller vilken effekt studenten vill åstadkomma, liksom vilken riktning studenten vill ta i sitt liv, inte en där läraren ger uppgifter som eleven sedan färdigställer till nästa lektion. Även om metoden inte är unik för Sandström i Sverige – den praktiserades framgångsrikt av hans lärare Ingvar Lidholm – verkar det ha varit befriande för studenterna att ha studerat för honom.

Att skriva om Sven-David Sandström är som att skjuta mot ett rörligt mål. Nya verk tillkommer ständigt, och intervjuer och analyser publiceras fortlöpande – inte minst är intresset för hans körmusik stort vid amerikanska universitet efter hans nio år som professor vid Indiana University. I skrivande stund finns tre amerikanska konstnärliga doktorsavhandlingar om Sandströms verk. Och som han själv uttryckte det i en intervju 1984: »Jag är så vansinnigt produktiv.« Den kommentaren är inte mindre sann i dag. En typisk arbetsdag kunde förr om åren bestå av disciplinerat och välstrukturerat kompositionsarbete, planering av nya verk eller renskrivning i upp till tolv timmar, ibland med avbrott för repetitioner av hans egen musik. Han går fortfarande ofta på en kvällskonsert eller opera. Detta har skett år ut och år in och förklarar den långa verklistan. I dag skriver Sandström ännu snabbare och tillbringar mindre tid i skrivarlyan, men han slipper skriva rent, det tar förlaget hand om. Som ytterligare ett bevis på hans arbetsdisciplin och besatthet av komponerandet: under hela karriären har det aldrig förekommit längre perioder då han varit tyst som tonsättare. I princip komponerar han varje dag.

Det finns inga möjligheter att diskutera samtliga Sandströms verk; för det skulle krävas en betydligt mer omfattande bok. Vissa verk skulle kräva egna analyser av boklängd, inte minst

requiet *De ur alla minnen fallna*. De verk som diskuteras har spelat en central roll i den sandströmska kanon, och bara en bråkdel av allt som publicerats om Sandström finns upptaget i referenslistorna. De TV- och radioprogram som jag refererar till finns alla tillgängliga på Kungliga Bibliotekets avdelning för audiovisuella medier i Stockholm, och skisserna finns i Sandströms privata arkiv. De allra flesta verken som diskuteras finns utgivna på fonogram eller är tillgängliga på KB.

Texten är i stort kronologiskt organiserad, men med en tematisk understruktur. Stora övergripande genrer som exempelvis opera diskuteras i samma kapitel även om de inte komponerats under samma period.

Jag har intervjuat ett flertal kolleger, vänner och före detta studenter till Sandström och jag hoppas kunna ge en varierad, mångfasetterad bild inte bara av konstnären, men också människan. Jag är tacksam för all den hjälp jag fått med den här boken från kolleger i Sverige och USA, utan den hade boken inte varit möjlig att skriva: P.-G. Alldahl, Thomas Anderberg, Lars Arvidson, Tobias Berggren, Joshua Bronfman, Gunnar Bucht, Torbjörn Ehrnvall, Hans Ek, Torbjörn Engström, Katarina Frostenson, Gehrmans musikförlag (Roland Horovitz, Thomas von Schreiner och Tina Sjögren), Bengt Gårsjö, Johan Hammerth, Stig Jacobsson, K.G. Johansson, James Kallembach, Ingvar Lidholm, Mårten Ljungberg, Camilla Lundberg, Miklós Maros, Martin McClellan, Sten Melin, Gordon Mjörnell, Motala kommun, Ann-Marie Lysell, Mattias Lysell, Ingemar Månsson, Per Mårtensson, Clint Needham, Svensk Musik (Odd Sneeggen, Mattias Arveheim och Gustaf Bergel), Audiovisuella medier på KB (speciellt Ann-Charlotte Gyllner-Noonan), Kjell Perder, Bruno Sollerman, Emily

Samson Tepe (IVA), Örjan Sandred, Joakim Tillman och Lars Widenfalk.

Mina redaktörer Erik Wallrup och Håkan Hagwall har varit ett stort stöd och kommit med värdefulla förslag på förbättringar.

Inte minst vill jag tacka Sven-David själv, som upplät sitt privata arkiv till min forskning. Jag hade full tillgång till en stor mängd recensioner och skisser, vilket visade sig vara en rik och ovärderlig källa. Sedan 1999 har jag haft personlig kontakt med honom då vi båda fick arbete vid institutioner i den amerikanska delstaten Indiana. Vi hade mer eller mindre regelbunden kontakt och jag fick möjlighet att höra flera framföranden av hans musik i Bloomington.

BOWLING GREEN, OHIO, NOVEMBER 2011

Kanalen, kajen, klockorna och kapellet

Jag växte upp i en mycket sträng miljö, med starka taburegler där man visste vad man fick och inte fick göra. Det fanns en starkt inbakad rädsla för vissa saker, och miljön präglades av en typisk svensk småstadskänsla med klart uttalade positioner för alla medlemmar i samhället. Jag var rädd när jag var liten, för mörker, tomhet, krig. Det bottnade naturligtvis i rädslan för Gud. Jag har kommit ifrån dessa saker, men har alltid varit, och är fortfarande, mycket religiös. Jag tror starkt på någonting, ett slags meningsfullhet.

SVEN-DAVID SANDSTRÖM I TONSÄTTARE I SVERIGE, 1981

I EN INTRODUKTION till Sven-David Sandströms musik i Örebromissionens tidning *Missionsbaneret* 1975 skrev Erik Sollerman.

> Jag för min del sätter först in honom i hans släktsammanhang. Där ser jag farfadern Thure H. min »medäldste« i församlingen, samhällets »grand old man«, farmodern Albertina, den pregnanta och nobla lärarinnan, morfadern Gustaf, lekmannapredikanten och mormodern. Där ser jag fadern Sven, församlingens nuvarande vice ordförande, arvtagare av sin fars heder och nimbus i samhället, och modern Lisa, ska vi här kalla henne »Mona Lisa«?

Det är lätt att le åt en sådan beskrivning i dag, men den säger

 något viktigt om Sven-David Sandströms uppväxtmiljö i det lilla samhället där alla kände alla, där kyrkan stod i centrum och där familjen Sandström var välkänd och mycket respekterad. Pappa Sven (1904–1997) var urmakare – precis som hans far Thure H. Sandström, som gick bort när Sven-David var bara fem år. Affären och verkstaden låg i bostadshuset på Linköpingsvägen 2, precis vid Götakanal-bron i Borensberg, två mil öster om Motala. Från huset, som fortfarande finns kvar, kunde man se ut över samhället och Göta Kanal-hotellet och känna lukten av tjära från båtarna som hade lagt till i gästhamnen.

Mamma Elisabeth (1913–2003) var hemmafru och en mycket beskyddande mor till sitt enda barn som föddes i Motala den 30 oktober 1942. Elisabeth var yngst av femton barn, medan Sven var enda barnet. Både musiken och religionen fanns i släkten, Sven-Davids morfar och mormor hade varit frälsningssoldater, morfar spelade kornett och var glasblåsare och predikant.

Sven Sandström var rektor för Svenska Urmakarskolan som startades som en privat yrkesskola av Sveriges Urmakareförbund 1940. Det var en grundlig utbildning för de runt femtio studenterna som genomgick fyra eller sex års studier, beroende på inriktning. Sven hade själv en gedigen utbildning från sachsiska Glashütte i början av 1930-talet. Där hade den tyska urindustrin uppstått och orten blivit den centrala platsen för tysk urtillverkning med mycket exklusiva klockmärken som finns kvar än i dag: Glashütte Original, A. Lange & Söhne och Nautische Instrumente Mühle. Sven skulle behålla kontakten med Tyskland och skickade efter kriget hjälp till vänner i det som skulle bli DDR. Sven ansågs så unikt skicklig i Sverige att han blev ombedd att leda Svenska Urmakarskolan från starten. Han ställde då kravet att den skulle ligga i Borensberg, där han var född och uppvuxen. Skolan ligger kvar där än i dag under namnet

Stefanskolan och omfattar numera även optikerutbildning.

Sven-David, eller David som han kallades och fortfarande kallas av nära vänner, växte upp i ett hus med ett konstant tickande; alla klockorna i affären var uppdragna, och varje timme gol gökuren och pendylerna slog. Det var en utdragen process då klockorna gick lite olika. Tolvslaget pågick i flera minuter i en mängd olika klanger, innan alla klockorna var klara, följt av ett fortsatt stilla tickande. För Sven-David, som sov rakt ovanför uraffären blev de här ljuden, liksom trafiksignalen vid Göta kanals broöppning, helt naturliga.

Sven kom senare att skriva boken *Urlära: Lärobok i urmakeri*, vars senaste upplaga, den sjunde från 1997, fortfarande finns tillgänglig. Boken, som är tillägnad Sven-David (och Rune Krus, rådgivare och illustratör), ger en bred exposé över såväl tidmätningens och urmakeriets historia som tekniska detaljer om vridmoment, fjäderspänningar och kugghjulsdesign. Sven var också intresserad av hur elektroniken kunde användas för tidmätning och studerade elektronik efter pensioneringen. Han var alltså inte någon dogmatisk urmakare som till varje pris ville bevara den historiskt mekaniska hantverkstraditionen, även om han ansåg att det traditionella hantverket var kulturhistoriskt viktigt, han var nyfiken och ville använda alla till buds stående medel för att mäta tiden. Han var också en känslig konstnärspersonlighet. Sven-David har berättat att han sett sin far sittande vid kyrkans podium i tårar över musiken som framfördes. Han var en sträng men återhållen far, lugn, tydlig och fast, och med bohemiska tendenser – Erik Sollerman beskrev honom som »något av idealist och drömmare« – och till skillnad från Elisabeth egentligen ingen ordningsmänniska.

Han var en viktig man i Borensberg. Utöver att vara rektor satt han i skolstyrelsen och var vice föreståndare i Salemkyrkan,

Baptistförsamlingen, som tillhörde Örebromissionen (sedan 1997 Evangeliska Frikyrkan). Baptistkyrkan, inte Svenska kyrkan, var religiöst centrum i Borensberg och hade på 1940- och 1950-talen runt 250 medlemmar, i ett samhälle med endast 1 000 invånare. Kyrkan låg på byns enda kulle och såg ut som en liten katedral – före tillbyggnaden påminde den nästan om en avskalad Notre-Dame i miniatyr – med ett stort runt fönster ovanför entrén och en kupol på taket. Förutom kyrkan fanns det två utposter, Korskrog respektive Mörby utanför Borensberg. En typisk vecka var fylld med aktiviteter: tisdag bönemöte, torsdag väckelsemöte, fredag sångövning, lördag väckelsemöte, söndag två väckelsemöten. Sven-David har senare berättat att det här inte kändes konstigt eller som någon form av indoktrinering – det var det naturliga livet. Bruno Sollerman, som var barndomsvän till Sven-David, beskrev kyrkan i Borensberg som en som skilde sig från andra församlingar inom samfundet:

> Örebromissionen var präglad av den tidens karismatik. Det lilla samfundet var något av en pingstkyrka, men i Borensberg var predikanterna, bland annat min pappa [Erik Sollerman, 1909–1987], intellektuellt lagda och inte främst karismatiker. Det gav församlingen en speciell spiritualitet. Kanske kan man kalla det Eftertänksam Entusiasm.

Trots den intellektuella attityden var det ändå ett slutet samfund, där känslan av den egna förträffligheten var stor. Sandström minns att andra samfund misstroddes: det liberalare Missionsförbundet betraktades av många som en närapå halvkristen kyrka, medan Pingstkyrkan var för extatisk, trots att det också inom Baptistkyrkan talades i tungor. Även om det fanns

Sven-David Sandström vid tre års ålder.
Foto: Privat.

en naiv tro på ett liv efter detta dit alla längtade, fanns det en uttalad och i högsta grad levande syndaproblematik. Kvinnor fick inte klippa håret kort, gjorde de det fick de göra avbön inför församlingen. Det skulle vara långt hår med knut i nacken; man skulle inte lägga sig i Guds verk i form av hårets längd eller över huvud taget visa nacken (vilket dock männen gjorde då deras hår skulle vara kortklippt). Vidare var det olämpligt att läsa romaner. I det sandströmska hemmet fanns det ändå många böcker: verklighetsskildringar som resebeskrivningar och biografier, samt uppbyggelselitteratur, samlade predikningar av pastorer, pastorer som ofta bodde hos familjen Sandström när de besökte församlingen.

Att se film var inte heller tillåtet. Sven-Davids första biografupplevelse kom inte förrän på 1950-talet. När hela skolan skulle se en film i Ordenshuset i Borensberg motsatte sig Sven detta. Han kände sig tvungen att ringa överläraren och försäkra sig om att innehållet var harmlöst; det visade sig vara en film om drottning Elizabeths kröning 1953, och han ändrade sig. Men trots den rigida attityden i många frågor – och trots att Sandström långt senare hävdat att en fri konstnär inte kan verka inom sekter som hindrar medlemmarna från att göra mänskliga erfarenheter – har Sven-David aldrig tagit avstånd från kyrkan och är fortfarande medlem i såväl Baptistkyrkan i Borensberg som Svenska kyrkan. I dag är det snarare tvärtom, ofta ser han sin kyrkliga bakgrund som en tillgång. Det fanns en extas och ett engagemang som kunde inspirera en ung konstnärligt känslig människa, även om musiken var enahanda. Som han berättade 1996:

> Jag hörde oerhörda predikningar om död, helvete, den eviga förtappelsen, förlossning, befrielse, lycka, salighet, himmel, gator av guld och pärleportar, helgelsen, änglar i

Ungdomskören i Borensbergs baptistförsamling 1956.
Sven-David tvåa från höger.
Foto: Privat.

skrud och Jesus på korset. Språket! Kraften i evangelierna. Laddade ord som blev starka bilder. En fantastisk värld. Alla dessa bilder som jag ser än i dag.

Sandström skulle ha ett kluvet förhållande till sin uppväxt genom hela livet. I en intervju från 1984 bekände han att mässatserna som han arbetade med inte hade någon Credo-sats: »Jag kan inte ta de orden i min mun. Jag läser inte med i kyrkan.« Uttalandet låter mer drastiskt än vad det i själva verket är, eftersom Credo för Sandström representerar kyrkans trosbekännelse och inte den personliga tron.

Men det fanns en trygghet i det välorganiserade livet, med tydliga regler och rutiner: Han fick inte fiska eller bygga modellplan på söndagarna. Mamma lagade söndagssteken på lördagen, men som han uttryckte det 1996: » ser man på djupet innebar detta med vilodagen att då kom ron, trots att det för ett barn var ganska olidligt.« Trots allt, Borensberg var ett fint och levande samhälle att växa upp i på 1940- och 1950-talen. Det fanns tre skomakare och tre konditorier (även om inte Sven-David fick gå dit för sina föräldrar), ysteri och tre livsmedelsaffärer. I tonåren brukade han spela trumpet i sitt rum med öppet fönster ut över byn, som för att signalera en känsla av frihet. Han kunde fiska i kanalen och Motala ström, och Sven lät honom köra familjens bil redan innan han hade tagit körkort.

MOTALA, KONSTEN OCH DEN STORA VÄRLDEN

Från sjunde klass började Sven-David pendla till skolan i Motala. Det blev en omtumlande upplevelse. Nu var han inte längre bland likasinnade, och han hade vissa svårigheter att anpassa sig

till den sociala miljön, blyg och hårt hållen som han var. På gymnasiet gick han naturvetenskaplig linje och fick en allsidig utbildning i både naturvetenskap och humaniora. Den intellektuella värld som öppnade sig på läroverket var revolutionerande, inte minst konstnärligt i allmänhet och musikaliskt i synnerhet. Musiken var naturligtvis mycket viktig i Baptistkyrkan, där han förutom trumpet även spelade gitarr och sjöng ur frikyrkosamlingarna *Andliga sånger* och *Psalmisten*. Vid femton års ålder började han ta lektioner i trumpet för Erik Jakobsson (1926–2006), trumpetare i Norrköpings symfoniorkester och välrenommerad pedagog. På gymnasiet skulle Sven-David börja skriva musik, uppmuntrad av musikläraren Morgan Lundin (1926–2002) som även ledde Motala orkesterförening och musikskolan i Motala, och senare beställde kompositionen *Sånger om kärlek* av Sandström. Långt senare beskrev Sandström Lundins inflytande mycket entusiastiskt. Lundin lät eleverna komponera, och Sandström fick mycket beröm i klassen för sina kompositioner: »När jag hörde något som jag komponerat spelas, så blev jag alldeles varm inuti och kände mig unik. Jag var ingen, jag hade väl ett behov av att bli någon, av att visa att jag kunde.«

Walfrid Nilssons Bokhandel i Motala hade noter och partitur, och Sandström införskaffade en liten samling redan i gymnasiet. Han började också läsa tidskriften Nutida musik och drömma om den stora världen utanför Borensberg och Motala. Han blev också uppmuntrad av konstläraren på skolan, Lennart Spong (f. 1920), som var en känd konstnär och pedagog. Det grafiska partituret *Bilder* från 1969 visar hans visuella läggning och skickligheet. Sandström utförde även ritningar till faderns *Urlära;* även den senaste upplagan har hans illustrationer på omslaget.

De sista åren på gymnasiet blev han också intresserad av litteratur, speciellt författarbiografier och då gärna skrivna om

svenska poeter, och han fascinerades av att det var möjligt att leva ett liv i konsten och kunna försörja sig som konstnär. Han skrev även egna dikter och målade. En dikt daterad »Sept–Okt.-62«, alltså när han just hade tagit studenten, lyder:

Säng med askfat.

Säng med askfat.
Under slutet tak:
Gröna pinnar med hål i.
Gröna stöttor som håller.
Brunt som läcker och bryter.
Säng med askfat.

Säng med hål
i
fat
som håller
grönt med
brunt
som läcker.

En djupare analys av diktens associationskedjor och struktur är kanske inte nödvändig, men dikten visar hur tjugoåringen hade inspirerats av modern poesi och avlägsnat sig från kyrkans funktionella diktning, både till form och innehåll.

Under de sista åren i gymnasiet började han också komponera, oerhört tafatt, som han beskriver det, men personligt. De första verken var tonsatta dikter för röst och piano till texter av Karin Boye, Nils Ferlin och Bo Setterlind. Erik Förare beskriver stilen som lyriskt fritonal, med ett »arpeggierande ackompanjemang«,

Den nyblivne studenten har forslats hem på dragkärra och avfotograferas mellan mor Elisabeth och far Sven utanför urmakarbutikens skyltfönster.
Flickan på bilden är en granne, Annika.
Foto: Privat.

alltså då ackorden bryts upp och spelas en ton i taget i snabb följd. Det första framförandet av en komposition skedde 1965 vid ett frikyrkoläger vid Örebromissionens Liljeholmens folkhögskola i Rimforsa med en sats ur hans 3 *bagateller* op. 18 för stråkkvartett. Sandström hade redan då komponerat en mängd stycken, minst sjutton om man får tro opusnumreringen, men inget hade alltså framförts offentligt tidigare. Inte heller finns de tidiga verken med opusnummer publicerade eller ens deponerade i Svensk Musiks samlingar med ett undantag, *Fem pianoaforismer* (1964) som Sandström bearbetade 1979. Opus 18 var allt annat än tafatt; det är ett välskrivet, detaljerat och komplicerat partitur vars struktur påminner om Arnold Schönbergs kvartetter, med en titel som måste ha varit inspirerad av Anton Weberns 6 *Bagateller för stråkkvartett* op. 9. Yttersatserna var för komplicerade för de unga musikerna, så endast den långsamma satsen kunde framföras. Redan detta stycke visar på egenskaper som skulle bestå genom Sandströms karriär. Tempot är tydligt angivet, liksom längden på de enskilda satserna, och partituret är mycket snyggt noterat. Framförandet tände en gnista, och han blev fascinerad av att få höra sina egna verk. Musikläraren Bengt Gårsjö som spelade cello vid det här tillfället berättar att Sandström »smög runt«, fullständigt hänryckt under repetitionerna. Än i dag försöker han att medverka vid så många repetitioner som möjligt, om inte »smygande« så definitivt hänryckt och i konstant rörelse.

Efter studentexamen 1962 flyttade Sandström till Stockholm först för att göra värnplikten – vapenfri tjänst, då han var »samvetsöm«, som det hette – vid brandkåren på Arlanda flygplats där han låg inlagd hela sexton månader. Brandstationen bemannades bara av värnpliktiga samt ett fåtal befäl, men Arlanda som hade tagits i bruk bara några år tidigare var inte den storflygplats

Fem unga blåsare i Korskyrkans orkester 1963 med trumpetaren Sven-David längst till vänster.
Foto: Privat.

som den är i dag. Det var en berikande och lärorik tid. De värnpliktiga tjänstgjorde två dygn i sträck och var lediga ett och fick även köra ambulans och lära sig sjukvårdstekniker. Nu började Sven-David studera musikteori per korrespondens med Hermods. En stor del av den lediga tiden ägnade han sig åt att komponera, och han åkte ofta in till Stockholm i familjens bil som han fick disponera fritt, inte för att gå på konserter vid den här tiden, men för att gå i kyrkan. Återigen hade en ny värld öppnat sig, och Arlandatiden var viktig, då han än mer började utveckla ett eget, oberoende tänkande.

Efter tiden på Arlanda blev han medlem i Korskyrkan på Birger Jarlsgatan och medverkade i dess strängmusik 1963–64. Strängmusik är en vanlig musikform i många frikyrkor. Den består av kör med allehanda instrument, gitarr, stråkinstrument och blåsinstrument, som framför mer eller mindre avancerade arrangemang av frikyrkosånger. Folke Edsmyr, professor vid Radiumhemmet, var föreståndare för kyrkan. Han var en framstående forskare, som förenade urologi, onkologi och radiologi, hade stor internationell erfarenhet i humanitärt arbete genom WHO, bland annat i Asien. Han var musikaliskt intresserad och skrev bland annat boken *Albert Schweitzer – människan, vetenskapsmannen, konstnären*. Även Korskyrkan var mycket doktrinär. Edsmyr kunde med sträng anklagande röst säga till en ung medlem: »Vi såg Dig gå på biografen i går!« Trots att Edsmyr inte var någon stor musiker var strängmusiken välkänd och hade drygt hundra medlemmar, varav flera var musikhögskolestudenter. Under den här tiden medverkade Sandström musikaliskt i ytterligare en kyrka, Metodistsamfundets S:t Paulskyrkan på Södermalm. Det var första gången han sjöng i en riktig blandad kör. Några år senare skulle han bli medlem av Hägerstens motettkör där han kom att medverka i över tjugo år.

Under värnplikten hade Sandström blivit god vän med Gordon Mjörnell och Jan Rapp. Mjörnell kom också från ett frikyrkligt hem och var mycket musikintresserad, och de kände redan varandra från ett musikläger under gymnasietiden. Mjörnells och Rapps inflytande blev betydande i och med att de efter värnplikten skulle bli grannar och umgås dagligen. Mjörnell och Rapp delade en tvåa och Sandström bodde i den bredvidliggande ettan ovanför Petterssons Livs på Yrkesvägen i Stuvsta i södra Stockholm. Mjörnell, som blev grundskolelärare och sedan rektor, och Rapp, som utbildade sig till psykoterapeut men vid 57 års ålder bytte karriär och blev konstnär och flyttade till Kalifornien, uppmuntrade Sandström att fortsätta komponera och att verkligen göra något av sin talang. Rapp gav knappast Sandström några större insikter om psykologi, men Sandström illustrerade senare omslaget av ett nummer av Synaps, medlemsbladet för den psykologiska föreningen vid Stockholms universitet – en grafisk dikt gjord med skrivmaskin, av precis samma typ som de dadaistiskt influerade text–ljud-poeterna som till exempel Bengt Emil Johnson (1936–2010) skapade vid samma tid. Sandström målade även tavlor för speciella tillfällen, ett tiotal sammanlagt. Ett exempel är en oljemålning från 1967, målad med en blandteknik där pensel och tändstickor använts, som gjordes som en bröllopsgåva till Gordon och Berit Mjörnell. Sandström skulle alltså tidigt pröva olika uttrycksmedel och använda de senaste musikaliska trenderna i sina verk. Han var extremt uthållig och fokuserad i sitt arbete.

1963 träffade Sandström sin blivande hustru Gudrun Eriksson (1944–2005) på ett frikyrkoläger där de hade tälten bredvid varandra. Även hon tillhörde Örebromissionen, och de gifte sig 1965. Gudrun kom från en stor familj och var enda dotter. När både Mjörnell och Rapp flyttade tog paret över tvåan i Stuvsta.

Mjörnell beskriver Gudrun som trivsam, rolig med god sångröst. Även hennes familj var musikalisk, hennes far och hans bröder brukade sjunga väckelsesånger under de stora släktträffarna. Hon var stilig och utåtriktad och bidrog till att den blyge Sven-David blev mer socialt öppen. Under de här åren var Sandström mycket aktiv; precis som under gymnasiet övade han trumpet och komponerade mängder av musik, utan att ha några som helst beställningar eller ens tillfällen att få dem framförda. Detta var möjligt, då Gudrun hade fått fast anställning som folkskolelärare. 1970 fick de sitt enda barn, Anna. Hon föddes med Downs syndrom, vilket fick Gudrun att ändra inriktning och utbilda sig till speciallärare.

Redan vid den här tiden hade Sandström de egenskaper som kommit att utmärka hans skapande under hela hans karriär: han var oerhört pedantisk och disciplinerad, med ett arbetsrum i perfekt skick och med en inrutad arbetsdag. I en intervju 1975 påpekar han att han städar och plockar undan på skrivbordet »minst fem gånger per dag«. I ett hemma-hos-reportage i Folkbladet Östgöten säger Gudrun, som inte hade något intresse för nutida konstmusik:

> Det är ju inte som att vara gift med en Svensson. Han är en fullständig arbetsnarkoman. Men numera bryr han sig inte så mycket om ifall han blir störd. Han kan t o m sitta och komponera framför TV:n …

Sandström har aldrig suttit sysslolös och väntat på inspiration, utan arbetar ständigt. När han inte komponerar planerar han nya verk, skriver rent färdiga verk eller letar efter texter att tonsätta. Men varför ville han bli tonsättare? I TV-programmet »Tiden och skeendets gåta« från 2004 säger han:

> Jag kände att jag ville ha en frihet i mitt liv. En frihet att sköta mig själv och passa på mig själv och inte bara komma när andra ville det. Det har varit en stark drivkraft, att hålla på med det jag gör, att känna friheten, att skapa något som ingen kan säga något om. Jag kan hålla på tills jag är färdig.

En efterhandskonstruktion, naturligtvis, men det finns inget som motsäger det uttalandet vare sig tidigare eller senare. Att döma från de tidiga åren kunde han lika gärna ha ägnat sig åt litteratur eller bildkonst. Det verkar ha varit mer eller mindre en slump att det blev musik, och betydelsen av Morgan Lundin kan knappast överskattas. Men det fanns även andra viktiga lärare tidigt i hans karriär, inte minst Gunnar Bucht och så småningom Ingvar Lidholm.

VIDARE LÄSNING

Sandström har uttalat sig om sitt komponerande i en mängd sammanhang, t.ex. »Tiden och skeendets gåta«, en film av Birgitta Öhman, SVT2, 2004-01-23, *Tonsättare i Sverige* 1981 (Stockholm: STIM:s informationscentral för svensk musik, 1981); Birgitta Hellman, »'Man måste ha en stark tro på det man gör': Sven-David Sandströms väg från Strängmusiken till konsertsalarna«, Folkbladet Östgöten 1982-04-08; Carlhåkan Larsén, »Jag är vansinnigt produktiv«, Sydsvenska Dagbladet Snällposten 1984-09-29, och Oliver Parland, »A tre voci: samtal med Sven-David Sandström«, *Divan* 1996 nr 4, 33–40.

En av de första akademiska uppsatserna om Sandström är Erik Förares »Sven-David Sandströms kammarmusik: en analytisk studie«, 60-poängsuppsats, musikvetenskap, Stockholms universitet, 1990.

Sandströms tidiga karriär har beskrivits väl av Erik Sollerman i »Ung konstnär från Borensberg på väg mot musikens höjder«, *Missionsbaneret* 1975-01-09, och »Det musikaliska underbarnet kom hem till sin församling«, *Missionsbaneret* 1981-06-04.

Sven Sandströms främsta arbete finns fortfarande tillgängligt, *Urlära: lärobok i urmakeri*, 7:e upplagan, Borensberg: Stefanskolan, 1997.

Yrkesutbildning

Han [Lidholm] är en ytterligt bra pedagog, fast man inte tror det, kanske, han säger så litet om just hur man skall göra och hur man skall bete sig, det är därför han är bra. Därför kan man ofta tycka att det kanske inte händer något. Men plötsligt upptäcker man att det har hänt väldigt mycket med en själv – i ens förhållande till musik över huvud taget.

SANDSTRÖM INTERVJUAD AV GÖRAN BERGENDAL 1991

SANDSTRÖM PÅBÖRJADE sina studier i musikvetenskap och konsthistoria vid Stockholms universitet 1964. Att studera musik vid universitetet var en kompromiss med föräldrarna – en universitetsutbildning gav konsten en viss legitimitet, även om de hade föredragit att han hade blivit ingenjör. Studierna fullbordades 1967, dock utan en fil. kand.-examen. Slutarbetet i musikvetenskap bestod av en trebetygsuppsats med titeln *Hilding Rosenberg som kompositör i* 1920-*talets Stockholm*, ett gediget arbete som systematiskt går igenom en rad tidiga Rosenbergverk. Detta är den enda offentliga text, opublicerad såväl som publicerad, som Sandström har skrivit. Den stora mängd artiklar där han har yttrat sig genom åren bygger alla på intervjuer.

Den musikvetenskapliga institutionen i Stockholm var liten med ett fåtal lärare. Martin Tegen, specialist på svensk 1800-talsmusik, var föreståndare, och det fanns flera timlärare som Sandström studerade för, bland andra Anders Öhrwall (uppförandepraxis och satslära). Gunnar Bucht, som senare skulle bli

Sandströms företrädare som professor i komposition vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, ledde två seminarier på institutionen som båda skulle bli betydelsefulla för Sandström: Det första, »Modern satslära«, var en kurs i kontrapunkt som baserades på Arnold Schönbergs harmonilära filtrerad genom Buchts lärare i Paris, Max Deutsch, och den danske musikforskaren Knud Jeppesens studie om Palestrinas kontrapunktsteknik. Det andra seminariet hette »Sibelius' symfoniska teknik« och analyserade Jean Sibelius symfonier i detalj, något som kan ha påverkat Sandströms känsla för de stora formerna. Sibelius tonspråk återfinns också i vissa stråkpartier i Sandströms verk från den senare delen av 1980-talet och framåt, till exempel baletten *Den elfte gryningen* (1988). Bucht bidrog till att han blev än mer intresserad av komposition, och komponerandet tog över de musikvetenskapliga studierna. Bucht minns att Sandström löste uppgifterna på ett suveränt sätt, och han utmärkte sig som en mycket ambitiös student som hade lätt att ta till sig undervisningen. Han var mer intresserad av de generella principerna, snarare än specifikt historiskt vetande, och han applicerade de nyvunna kunskaperna på det egna komponerandet. Speciellt viktig blev kanontekniken som hade diskuterats i »Modern satslära«, det vill säga att använda samma tema eller tonföljd med en viss förskjutning och ibland på olika tonhöjd i flera stämmor samtidigt. Buchts undervisningskompendium från kursen innehåller några lösningar till uppgifterna gjorda av Sandström, och de är just kanonövningar i en ganska komplicerad och atonal struktur.

1968 blev Sandström antagen till Ingvar Lidholms (f. 1921) kompositionsklass vid Musikhögskolan i Stockholm. Bortsett från studierna för Bucht var Sandström självlärd, men han hade förberett sig under flera år och hade komponerat en stor mängd verk, framför allt kammarmusik för bland annat stråkkvartett och olika brasskonstellationer.

På den här tiden förekom inga övriga formella antagningsprov, det räckte att skicka in arbetsprover. Det fanns heller ingen kursplan eller formell examen efter fullföljd kompositionsutbildning. Sandström har alltså ingen examen, vare sig i musikvetenskap eller i komposition. Vid den här tiden var byråkratin vid Musikhögskolan obefintlig beträffande de formella utbildningskraven för kompositionsklassen, och Lidholm var fri att anpassa sin undervisning till studentens förmåga och önskemål och föreskriva andra kurser. Exempelvis krävdes gehörslära endast om studenten ansågs behöva utveckla sig. Lidholm såg sig själv som en handledare för yngre kolleger, snarare än en traditionell lärare, och under lektionerna diskuterades konstnärliga problem med utgångspunkt från vad studenten visade upp, även om Lidholm kunde ge kompositionsövningar och melodiskrivningsövningar. Enligt Lidholm var Sandström tekniskt fullfjädrad när han blev antagen och hade lätt för att skriva. Hans musik flödade tack vare de många år då han knappast gjort något annat än att komponera. Lidholms undervisning passade Sandström utmärkt, eftersom han var motiverad och nyfiken. Bo Wallner (1923–2004), professor i musikhistoria och formlära, har beskrivit den pedagogiska metoden vid Musikhögskolans kompositionsundervisning i boken *Lodet och spjutspetsen*:

> Läraren frågar: vem är *du?* Varefter idén med lektionerna blir att utifrån elevens egna arbeten vidga referensramarna, belysa olika tekniska problem, föra samtal i estetiska frågor och frågor som rör tonsättaren inför musiklivet, inför samhället.

Vid den här tiden var kompositionsseminariet – ett öppet forum för kompositionsstudenterna och övriga intresserade – mycket aktivt och betraktades som en institution vid Musikhögskolan. I början av 1960-talet hade Wallner tillsammans med Lidholms företrädare som professor, Karl-Birger Blomdahl (1916–1968), startat seminariet. Välkända internationella tonsättare besökte skolan, ofta i samband med uppföranden av deras verk i Sveriges Radio, och gav lektioner och presenterade sin egen musik. Under Sandströms fyra år gästades kompositionsklassen av bland andra Ib Nørholm, Witold Lutosławski, Arne Nordheim, Morton Feldman, Luc Ferrari, Włodzimierz Kotoński, John Tavener, Cornelius Cardew och Roman Haubenstock-Ramati (den sistnämnde var känd för sin grafiska notation, och han berömde Sandström för de fina grafiska partituren). Tonsättarna besökte seminariet under längre eller kortare tid, ibland i samband med att deras musik framfördes av någon Stockholmsensemble. Det var framför allt två gäster som gjorde ett bestående intryck på Sandström, så till den grad att han än i dag anger dem som sina lärare: György Ligeti och Per Nørgård, som båda vistades mycket vid Musikhögskolan.

Wallner har beskrivit ett typiskt fredagsschema, den vanligaste dagen för seminariet:

> På morgonen – enskilda lektioner med ordinarie eller gästande lärare

Lunch – ofta i mindre grupp med en sista kollationering inför seminariet
Seminarium – mellan 14.30–17.00
Middag eller tedrickning med så många som möjligt: lärare, elever och utomstående intresserade
Konsert i Konserthusets stora sal eller i Moderna museet
»Eftersnack«

Seminarierna ägde ibland rum på Edsbergs slott, där Sveriges Radios musikskola låg och där tonsättaren Sven-Erik Bäck (1919–1994) var rektor, och konserterna kunde även äga rum i Radiohusets Studio 2. För Sandströms del innebar schemat att han kunde ägna sex hela dagar åt att komponera och bara behöva åka in till Stockholm en eller två dagar i veckan från Flemingsberg där Gudrun och han bodde sedan 1970.

1968

1968 var ett betydelsefullt år i svensk kulturhistoria. Det var då Radiokonservatoriet började sändas, ett stort folkbildningsprojekt som bestod av kursmaterial i musikhistoria och musikteori, utgivet av och sänt under ett helt år i Sveriges Radio och Television. Serien illustrerar den tidens folkbildningsoptimism och den tro som fanns på musiken som kulturbärare. Den nya konstmusiken fick en framskjuten plats i kursmaterialet.

1968 var också det år då två svenska kulturgiganter gick bort, Gunnar Ekelöf vars lyrik senare skulle betyda mycket för Sandströms skapande, och Karl-Birger Blomdahl.

Detta år var naturligtvis också studentrevolternas tid, och de internationella kriserna följde på varandra. Vietnamkriget pågick,

och sovjetiska trupper marscherade in i Tjeckoslovakien. Samma år möttes Sverige och Rhodesia i Davis Cup, vilket orsakade stora demonstrationer i Båstad, där tennismatcherna spelades. De politiska protesterna fick återverkningar på Musikhögskolan genom de två kompositionsstudenterna Gunnar Valkare och Bengt Ernryd, båda födda 1943, som startade en marxistisk studiegrupp. Valkare beskrev studierna som systematiska, och man använde en elementär lärobok i marxism-leninistisk teori. Medlemmarna läste avsnitt inför sammankomsterna, och sedan var diskussionen fri. Gruppen blev kortvarig och upplöstes 1969, skälet var enligt Wallner »kursledarens diktatoriskt rigida metoder. Rättning i ledet!« Wallner frågar: »Men hur går det ihop med unga konstnärer som söker sin egen röst, sin egen identitet?« Politiseringen skulle ändå få bestående återverkningar i Sandströms tänkande under lång tid framåt. Och politiseringen genomsyrade inte bara Musikhögskolans unga tonsättarstudenter utan även de etablerade tonsättarna. Det hölls en konferens på Hässelby slott utanför Stockholm, »Tonsättaren och samhället«, som del av Nordiska musikdagarna, och artiklar följde i Svenska Dagbladet, där skiljelinjen åskådliggjordes mellan de yngre politiskt orienterade tonsättarna. Förutom Ernryd och Valkare var framför allt Jan W. Morthenson (f. 1940) aktiv, och bland de äldre Sven-Erik Bäck. Sandström närvarade vid konferensen, men medverkade inte i diskussionerna. Ernryd avslutade sitt referat i Nutida Musik med ett Maocitat som får illustrera det dogmatiska tonläget under de här åren:

> Konstnärliga arbeten, som saknar konstnärligt värde, har ingen kraft, hur progressiva de än är politiskt sett. Därför bekämpar vi både tendensen att skapa konstärliga verk med felaktiga politiska synpunkter och den tendens till

»affisch- och parollstil«, som företräder en riktig politisk uppfattning men saknar konstnärlig kraft.

En annan episod där Sandström medverkade illustrerar 68-mentaliteten: Under en period då Ligeti var gästprofessor lämnade samtliga studenter, inklusive Sandström, hans seminarium. De gick ut och deltog i en demonstration för Chile. Både Sandström och Ernryd spelade trumpet i demonstrationen och försökte, inte helt framgångsrikt enligt Sandström, framföra den chilenska nationalsången. Det fanns något egendomligt i det faktum att två modernistiska tonsättare spelade en nationalsång ingen av dem kunde. Lidholm verkade inte ha varit speciellt road av händelsen.

Tillsammans med Sandström blev tre andra studenter antagna till kompositionsklassen, Per-Gunnar Alldahl (f. 1943), Miklós Maros (f. 1943) och Lars-Erik Rosell (1944–2005). Då ingen hade antagits 1967 och den som antagits 1966 hade hoppat av, blev de tillsammans med Valkare och Ernryd de enda studenterna på utbildningen. Alla tre hade till skillnad från Sandström en grundlig musikhögskoleutbildning bakom sig, vilket var det normala. Man tog först en grundexamen och fortsatte därefter på påbyggnadsnivån, den nivå som kompositionsklassen tillhörde. Alldahl och Rosell var utbildade organister och musikteoripedagoger vid Musikhögskolan, och Maros i komposition vid Lisztakademien i Budapest. Maros far, Rudolph, var en välkänd ungersk tonsättare. Miklós Maros hade genom sin utbildning i det kommunistiska Ungern fått nog av musik och politik efter år av indoktrinering. Han hade studerat komposition för bland andra stalinisten Ferenc Szabó, som efter att ha bott i exil i Moskva hade avancerat till sovjetisk officer (han sågs bära ett pistolbälte under 1940-talet efter återkomsten till Budapest).

Varken Rosell eller Alldahl visade någon större entusiasm, men däremot en viss nyfikenhet, och Sandström, vars ögon för det världsliga hade öppnats genom flytten till Stockholm, var ambivalent och inte helt hänförd över politiseringen. Men det hände att han medverkade i aktiviteterna, och han påverkades i högsta grad. I en intervju i Dagens Nyheter från 1969 visar Sandström ett kluvet förhållningssätt:

> Inte är jag marxist, möjligen socialist. Att skriva direkt politisk musik går väl inte. För mig var det något av en chock att börja i kompositionsklassen. Jag väntade mig att det här skulle bli roligt – och så får man det över sig att det är meningslöst att skriva …

I en intervju i Norrköpings Tidningar 1969 säger han: »Man känner sig onyttig för samhället. Jag tror att alla som nu går i komponistklassen har samma känsla av att inte vara tillräckligt samhällsnyttiga.« Det var ett tema som återkom ofta i diskussionerna, och det är under den här tiden som begreppet »kulturarbetare« började användas flitigt, alltså idén att även konstnärer tillhör samma sociala klass som kroppsarbetare. Men liksom i fallet med sin religiösa bakgrund lyckades Sandström förlika sig med förhållandena, vilket framgick bara några år senare i en intervju 1973 där han kommit att acceptera förutsättningarna för sitt yrke:

> Jag kände förut att jag höll på med något som jag inte borde, att det inte var till någon nytta för någon människa, enbart som terapi för mig själv. Jag tänker inte så längre, och det beror väl på att jag kommit till något slags övertygelse om att det inte förhåller sig så.

En i denna biografiserie, om än i skiftande vinkel, återkommande bild från 1969.
Fyra unga tonsättarlejon: Miklós Maros, Anders Eliasson, Daniel Börtz och Sven-David Sandström.
Foto: Per B. Adolphson.

Det egendomliga var att Sandström själv skulle komponera ett av de mest politiska verken i svensk musikhistoria, requiet *De ur alla minnen fallna*, även om han själv kanske inte betraktade stycket som politiskt. I samband med uppförandet uttalade han sig om musikens makt:

> Att det finns några övergripande betydelser eller moraler eller amoraler i musik tror jag inte på. Men i den musikaliska översättningen av en text befruktas ju musiken av ordens innehåll och budskap och moral.

Och det måste vara en korrekt tolkning av hur musik kan bli politisk. Trots diskussionerna om meningen med komponerandet fortsatte Sandström att skriva. Han började tro på konsten igen och komponerade för att det var roligt. Men något av den politiska attityden hade fastnat. Nästan tio år efter 1968 säger Sandström till Jan Lennart Höglund: »Musiken måste vara grym och ful.« Han tillfogar att han vill protestera mot eländet i tillvaron genom sin musik.

68-andan var ett övergående fenomen vid Musikhögskolan, speciellt sedan Ernryd och Valkare lämnat utbildningen i slutet av 1969. Det blev i stället produktiva år då Sandström komponerade mycket musik och fick möjlighet att i den öppna, kreativa miljön testa en mängd olika musikaliska uttryck. Under studieåren tillkom till exempel *Bilder*, ett grafiskt partitur för slagverk och orkester. Ett litet fragment pryder baksidan av den svenska 50-kronorssedel som introducerades 1996. Verket skrevs för en orkestervecka för hela kompositionsklassen med Norrköpings symfoniorkester och fick en hel del uppmärksamhet tack vare den fina grafiken, som har likheter med delarna i ett urverk. Många musiker i orkestern tyckte att verket var så visuellt vackert

Den som tittar noga på den svenska 50-kronorssedel som togs i bruk 1996 och försågs med folieband och genomsiktsbild 2006, kan på baksidan, som bakgrund till bilden av en silverbasharpa och dess tonförråd, urskönja en del av partituret till Sven-David Sandströms *Bilder* för slagverk och orkester, komponerat 1969.

att de tog kopior – det låg en hel hög i musikernas omklädningsrum i Hörsalen i Norrköping – och satte upp det på väggen som en tavla. Hans grafiska verk ställdes också ut på konstgallerier. Men även hans traditionellt noterade partitur var välskrivna och vackra. Klarinettisten Kjell-Inge Stevensson beskrev notskriften som »ett konsertverk i konstverket«. Under musikhögskoletiden träffades även studenterna för att improvisera och kunde leva ut det maximala uttrycket, men samtidigt gå in i en enda ton och utforska den. Improvisatoriska element finns i många av Sandströms verk från 1970-talet, men även exakt noterade verk låter ofta som om de vore improviserade.

Sonata per flauto solo var det sista verk Sandström skrev innan han påbörjade studierna för Lidholm, och under de fyra åren skrevs en stor mängd verk:

1968
Musik für fünf Streicher.

1969
Intrada, för orkester. *Sjutton bildkombinationer*, orkester. *Concertato*, cello, trombon och slagverk. *Invention*, fyra sopraner, fyra altar, fyra tenorer och fyra basar. *Stråkkvartett* -69. *Tre satser bleckblåsarkvartett. Combinations*, klarinett.

1970
In the Meantime, kammarorkester; *Sounds from* 14 *strings*; *Disturbances*, brassextett; *Färgblandning*, blåskvintett; *Jumping excursions*, klarinett, cello, trombon och cymbal; *Mosaic*, stråktrio; *Sounds from* 14 *strings*, stråkorkester; *To you*, stråk, cembalo/cello, piano; *Changes*, klarinett solo, *Disjointing*, trombon solo, *Sun and moon*, slagverk solo.

Promenad i Vadstena med hustrun Gudrun 1973 i samband med uruppförandet av *Birgitta-Musik I: På Finsta 1316*.
Foto: Privat.

1971

Lamento, tre körgrupper och fyra tromboner. *Around a line*, orkester. *Concentration*, fyra flöjter, två trumpeter, två tromboner och fyra kontrabasar. *Dialog(er) för 2 x människor + piano*, fyrhändigt piano. *Under the surface*, sex tromboner. *Visst?*, sopran, körer, blåsorkester, poporkester och violingrupp.

Även om flera av verken skrivna 1968–71 har framförts var dock 1972 ett centralt år i hans produktion. Ett antal verk skrivna detta år skulle framföras flera gånger, spelas in och bli representativa för hela Sandströms 1970-talsproduktion:

Concentration 2, två pianon. *High above*, piano. *Surrounded*, gitarr. *Through and through*, orkester. *Close to* …, klarinett och piano. *Herrens nåd*, blandad kör. *Just a bit*, sopran, fagott, violin, harpa. *Out of*, violin och fagott. *Tre dikter*, blandad kör.

Den långa listan illustrerar inte bara hans stora produktivitet, utan även hur han utforskade olika instrumentkombinationer och tekniker, och hur fantasirika verktitlarna var. Somliga titlar beskrev bara ensembletypen och var inspirerade av den tyskspråkiga modernistiska traditionen, som *Musik für fünf Streicher*, men titlarna angavs undan för undan i större utsträckning på engelska och beskrev musikens karaktär, samtidigt som titlarna gav upphov till poetiska utommusikaliska idéer. Som han uttryckte det i en intervju med Göran Bergendal 1991: »Jag försökte beskriva innehållet på ett väldigt påtagligt sätt. Det var alltså ett slags karaktärsstycken …« I *Close to* …, till exempel, ligger de melodiska linjerna i piano och klarinett mycket nära varandra, samtidigt som det är ett intimt, lågmält stycke. *High above* syftar på en A-durtreklang som aldrig spelas aktivt, men

den hörs ändå tack vare sex stumt nedtryckta tangenter. *Combinations* består av grupper av toner och spelanvisningar som sedan kan kombineras i valfri ordning. Det kallades »öppen form« och var en vanlig teknik vid den här tiden.

Även stilistiskt utforskade de här verken de kompositoriska möjligheterna, både från den mycket allvarliga och kontrollerade modernismen och från den mer uppsluppna och dada-inspirerade musikaliska teater som också var populär under 1960-talet. Sandström tog vara på möjligheter att skriva för amatörer, något som han fortsatt göra genom hela karriären. *Visst?* är ett fint exempel på att han dels kunde experimentera med nya uttrycksmedel men också skriva tekniskt enkelt för amatörer. Stycket var en beställning från Rikskonserter till det lilla samhället Mellerud för blåsorkester, slagverk, sopran, solo violiner, 40 stycken dragspelare, dam-, barn- och manskör. Flera grupper ska ha uppblåsta ballonger som smälls i stycket vid bestämda tillfällen. Många av de medverkande kunde inte läsa noter, så instruktionerna var grafiska med ett stort antal verbala spelanvisningar:

> Välj en ton som du kan spela både mycket starkt
> och mycket svagt. Börja mycket starkt med accent.
> Dö sedan bort så långsamt som möjligt.
>
> Låtsas sjunga en ytterst dramatisk operascen.
> Inget ljud skall höras. Känn dig överröstad!
>
> Spela en låt du tycker om. Spela så kraftfullt och
> intensivt du kan. (Helst bör alla välja olika låt.)

Konserten blev en framgång, och uppskattades av de medverkande. Sandström blev stärkt i sin uppfattning att det ligger ett

 värde i att som professionell tonsättare även kunna komponera för amatörer.

Tre satser för bleckblåsarkvartett, tillägnad Sandströms trumpetlärare Erik Jakobsson, är däremot ett verk skrivet i en typisk bruksmusikstil med växlande taktarter, som hos Béla Bartók eller Paul Hindemith. Stilen är mycket ovanlig i Sandströms produktion och var inte populär bland unga tonsättare. Men i ett annat stycke från samma år, *Intrada*, finns tydliga stildrag som är betydelsefulla för Sandström än i dag, framför allt mycket framträdande brass och slagverk, och trots längden på runt tio minuter och de disparata delarna sitter verket ihop.

Till skillnad från tiden på Yrkesvägen i Stuvsta då han komponerade för byrålådan spelades de flesta av de här verken. Ett forum var UNM-festivalerna. UNM (Ung nordisk musik) har varit ett viktigt forum för unga tonsättare ända sedan starten 1946, då organisationen årligen anordnar en festival med unga tonsättarstudenter från de nordiska länderna. *Lamento* framfördes i Helsingfors 1971 och *Concertato* i Köpenhamn 1972. 1972 fick Sandström också sitt första professionella uruppförande utanför Sverige. Vid ISCM-festivalen i Graz (International Society for Contemporary Music, en anrik organisation för professionella tonsättare, grundad 1922), framfördes *Disturbances* för brassextett av ensemblen Musique vivante. Framförandet av det intensiva, improvisatoriskt klingande verket var dock undermåligt och framförandet kan utan tvekan beskrivas som ett fiasko.

Efter avslutade studier blev Sandström anställd av Musikhögskolan som Lidholms assistent – »jag är någon slags ordningsman« som han uttryckte det själv 1973. Han arbetade två dagar i veckan och hjälpte till med praktiska detaljer rörande seminariet. Det blev under hans tid god ordning på det lilla seminarie-

biblioteket, då han organiserade not- och boksamlingen.

Som ett slags examensverk vid Musikhögskolan skrev han *Through and through* för stor orkester, en komposition som skulle sätta fart på karriären.

VIDARE LÄSNING

Tidiga recensioner och artiklar ger fina historiska inblickar i hur Sandströms karriär fortskred: »Göra musik efter grafiska blad nytt för Norrköpingssymfonikerna«, Norrköpings Tidningar 1969-04-12; Göran Bergendals »Så gjorde du min själ inte förr: ett samtal med Sven-David Sandström inför uruppförandet av pianotrion Fantasia II«, Konsertnytt årg. 27, nr 3 (1991), s. 26–30; Göran Bergendals »Sven-David Sandström – 'through and through': Göran Bergendal rotar i en tonsättare och ett orkesterstycke«, Nutida Musik årg. 17, nr 3 (1973/74), s.14–19; Folke Hähnels »Nya kompositörer: Politisk musik går ej att göra«, Dagens Nyheter 1969-05-08; Jan Lennart Höglunds »Möte med en tonsättare«, Mixturen årg. 7, nr 2 (1977), 3–6 och Kjell-Inge Stevenssons »Rollen som komponist är ett frihetens privilegium: Samtal med Sven-David Sandström förda av Kjell-Inge Stevensson«, Musikrevy årg. 28, nr 2 (1978), 45–49.

Den musikpolitiska situationen runt 1968 finns diskuterad i bland annat »Diskussionsprotokoll från 'Tonsättaren och samhället': En konferens på Hässelby slott 24 september 1968 ingående i Nordiska Musikdagarna och arrangerad av Kompositionsseminariet vid Musikhögskolan«, Nutida Musik årg. 12 nr 2 (1968/69), s. 57–72; Gunnar Valkares »Öppen konstmusik: aktörer, värderingar, samband runt kompositionsklassen vid Musikhögskolan i Stockholm 1956–1970«, 60-poängsuppsats musikvetenskap, Göteborgs universitet, 1988; Bo Wallners (red.) *Lodet och spjutspetsen: en skrift om det konstnärliga utvecklingsarbetet* (Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademien, 1985) och Per F. Bromans »New Music of Sweden«, i *New Music of the Nordic Countries*, John White, redaktör (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), s. 445–588. Det

sistnämnda kapitlet innehåller även en översikt av 1960-talets konstmusik.

Gunnar Buchts opublicerade kompendium »Modern Satslära«, Stockholms Universitet, musikvetenskapliga institutionen, 1966, finns fortfarande tillgängligt på den musikvetenskapliga institutionen, liksom Sandströms »Hilding Rosenberg som kompositör i 1920-talets Stockholm«, Seminareiuppsats för 3 betyg, Stockholms Universitet, 1967.

Slutligen har Ronny Lindeborg skrivit en doktorsavhandling om radiokonservatoriet, *Örats skolning: Radiokonservatoriet och musikbildningsarbetet*, KMH förlaget, Stockholm : Stockholms Universitet, 2005, http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-967, och Bo Wallner diskuterar det ingående i Wallners »Vägar till kompositionsseminariet«, i *Svenska musikperspektiv: Minnesskrift vid Kungl. Musikaliska Akademiens* 200-*årsjubileum* 1971 (Stockholm: Nordiska Musikförlaget, 1971).

FONOGRAM

Få av de tidiga 1970-talsverken har utgivits eller återutgivits på CD, för närvarande endast *Close to…*, BIS (BIS-CD-32, BIS-CD-62), 1995, Kjell-Inge Stevensson, klarinett, Mats Persson, piano, och *Just a bit*, Phono Suecia (PSCD 58-3), 1983, Marosensemblen, Miklós Maros.

Men ett flertal instrumentalverk från 1980-talet finns tillgängliga: *Behind*, Infogram (INFO-008), 1981, The Arditti String Quartet; *Away from*, dB Productions (dBCD 49), 2001, Stefan Östersjö, gitarr; Phono Suecia (PSCD 19), 1988, Magnus Andersson, gitarr; *Befria mig ur friheten, all denna frihet*, Phono Suecia (PSCD 31), 1987, Hans-Ola Ericsson, orgel; *Moments musicaux*, Caprice Records (CAP 21349), 1987, The Raschèr Saxophone Quartet; *Ett porträtt*, Malmö audioproduktion (MAP CD91-0915), 1991, Karl-Erik Welin, orgel.

Karriären tar fart

Under 70-talet gjorde jag ju väldigt många sådana här tiominuters-stycken med påtaglig karaktär, som var väldigt intressanta för andra komponister. Det fanns en omutlighet i dem som är intressant. Väldigt många unga sökte upp mig – där fanns en sträng teknik att jobba med.

SANDSTRÖM INTERVJUAD AV GÖRAN BERGENDAL 1991

Efter fiaskot vid ISCM i Graz fick Sandström rejäl revansch då hans stora orkesterstycke *Through and through* uttogs av den svenska juryn till ISCM-festivalen i Amsterdam 1974. Den här gången fick hans musik ett förstklassigt framförande av Concertgebouw-orkestern under Ernest Bour, en fransk dirigent som gjort sig känd som en eminent tolkare av 1900-talsmusik. Även om kända tonsättare fanns representerade vid festivalen, Bruno Maderna och Morton Feldman, var flertalet yngre och oetablerade. Det här året fanns det många grafiskt komponerade verk, och Sandströms långa, detaljerat noterade komposition utmärkte sig. *Through and through* skrevs under endast tre månader 1972 och tillägnades Ingvar Lidholm. Verket består av två femtiominutersavsnitt, det första ett våldsamt, brutalt, dominerat av brass och slagverk, och det andra ett lågmält, dominerat av stråkar.

»Through and through« används bland annat som ett begrepp inom bildkonsten, nämligen för det förhållandet att ett medium eller objekt genomtränger ett annat, som i en litografi där färgen helt tränger igenom papperet. Genom Sandströms komposition

löper en lång tonserie, som en oförstörbar melodi, som tydligt uppenbarar sig i den andra halvan. Stycket använder kanonformationer, en teknik som Sandström ju hade tillägnat sig redan hos Bucht och använt i en mängd stycken. Genom kanontekniken kunde Sandström använda samma material i flera stämmor samtidigt och därigenom skapa en organisk helhet. De tekniska aspekterna av verket är knappast uppenbara för en lyssnare, men den genomgående melodin har ofta förståtts i en religiös kontext, en läsning Sandström uppmuntrade i sina kommentarer; även under brutala kaotiska förhållanden finns det vackra och oförstörbara under ytan. För verket fick Sandström sin första stora utmärkelse då verket tilldelades det lilla Christ Johnsonpriset, det mest betydande priset för ett svenskt orkesterverk av en yngre tonsättare, utdelat av Kungliga Musikaliska Akademien i princip varje år sedan 1958. (Priset finns även i en större version för ett orkesterverk av en etablerad tonsättare, en utmärkelse Sandström erhöll 1995 för *High Mass*.)

Redan uruppförandet i februari 1974 av Radiosymfonikerna under Herbert Blomstedt hade varit en framgång, trots visst motstånd i orkestern. Det ansågs vara för starkt, och decibelnivån mättes därför upp. Somliga musiker klagade över för svåra stämmor. Ytterligare en dirigent, Cristóbal Halffter, skulle framföra stycket 1986, även denna gång med Radiosymfonikerna. Trots framgången i Amsterdam fanns det kritiska röster. Den amerikanske tonsättaren Hubert S. Howe skrev efter framförandet att verket var alldeles för långt:

> Efter ungefär tio minuter av fortissimo i början var det sista publiken ville höra ett superfortissimo före det andra avsnittet, i vilket det var små strukturella förändringar.

Herbert Blomstedt repeterar med Sveriges Radios symfoniorkester vid tiden för uruppförandet av Sven-David Sandströms *Through and through*. Trettio år senare skulle han spela in *High Mass* med Gewandhausorkestern och Mellantyska radions kör.
Foto: Per B. Adolphson.

Den tekniska beskrivningen var visserligen korrekt, men Howes bitska kritik missade syftet med verket och utgjorde ett undantag. *Through and through* imponerade djupt på den franske tonsättaren och dirigenten Pierre Boulez. Denne beställde ett verk av Sandström som skulle bli *Utmost* för blåsarensemble med slagverk för en konsert med BBC:s symfoniorkester i London följande år. Förutom *Utmost* framfördes musik av Boulez själv, *Eclat*, samt musik av Webern. Anders Franzén skrev i Nutida Musik:

> *Utmost* är ett slags tredimensionell kampmusik, en kamp mellan liv och död, mellan konstruktiva och destruktiva krafter. Dessa olidliga motsättningar kommer bl.a. till uttryck i tekniskt mycket svårspelade träblåsstämmor, hela tiden på gränsen till mänsklig prestationsförmåga. Lyssnaren skall uppleva musiken i hela sin outhärdlighet.

Tolkningen är typisk för hur många kritiker betraktade Sandströms musik under 1970-talet och tidigt 1980-tal, inspirerade av Sandströms egna kommentarer om sin musik. Han talade själv sällan om teknik utan ville att musiken skulle förstås som existentiella storheter. Michael Oliver, journalist vid BBC, var mer kritisk och ansåg att det utommusikaliska innehållet gjorde avlyssnandet av verket mer eller mindre onödigt:

> Dramatiken och lidelsen i Sandströms verk är obestridliga men deras förmåga att ge långsiktiga intryck beror ytterst på utommusikaliska kriterier: vetskapen att medvetet otydbara tekniska processer har använts och en mer detaljerad redogörelse för verkets programinnehåll än den som kompositören hittills gett. Efter att ha fått denna information är det i viss mening inte längre nödvändigt att

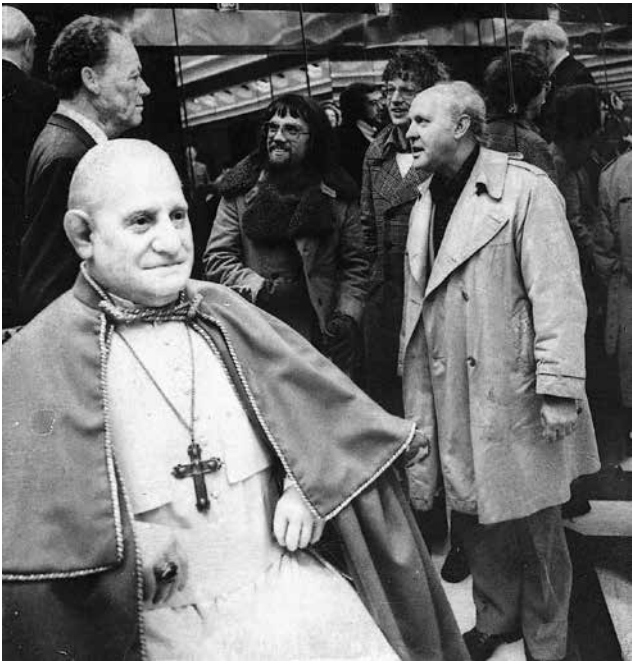
> lyssna till musiken – *Utmost* är intressantare som idé än som ljudarrangemang trots de enskilda ljudens odiskutabla styrka.

Sandström skulle skriva ytterligare ett stycke för full orkester under 1970-talet, *Culminations* (1976) som uruppfördes av Radiosymfonikerna under en turné till Östberlin följande år. Även om genomslaget för det stycket inte blev lika stort som *Through and through* framfördes det betydligt fler gånger och av en mängd olika orkestrar, såsom Danska Radions symfoniorkester och Belgiska Radions symfoniorkester, men stycket var inte mer komplicerat än att amatörorkestrar som Kristianstads orkesterförening kunde framföra det. Det var också betydligt mer överkomligt tack vare den mindre orkesteruppsättningen. *Culminations* är ett utåtriktat för att inte säga vackert stycke, och Sandström beskrev det som »friskt« och »med ouvertyrkänsla«. För TV-dokumentären om Sandström 1983 användes verket tillsammans med rörliga bilder från Borensberg: vattnet i sjön Boren där änderna flyger, kanalen där slussarna öppnades för hand, bilder från kapellet och klockor förstås – isärtagna klockor, öppnade tickande urverk och väggklockor med pendel. I kombination med dessa bilder framstår *Culminations* som om det på ett självklart sätt har sin grund i Sandströms barndom. Johan Jeverud beskrev i tidskriften *Artes* verket som mångfasetterat, men på ett lika poetiskt sätt:

> Man kan i avsaknad av gestalter i *Culminations*, beskriva musiken som ett spel med riktningar, intensitetsgrader, färger och artikulationer. Men lika gärna som en form och ljud- och rörelsehärmande: av människor (och kanske djur) i affekt. Musiken flåsar, suckar, skriker, stönar, viskar,

förstummas, skrattar, gråter. Alternativt: faller, reser sig, attackerar, stöter emot, stannar, hoppar, tvekar.

Samma år, 1976, fick Sandström en beställning på ett verk för blåsare och slagverk för den stora evenemangskonsert som med kungaparet som gäster skulle äga rum på Operan med anledning av Hovkapellets 450-årsjubileum. Programmet i övrigt bestod av ett klassiskt svenskt ceremonistycke, Hugo Alfvéns *Festspel*, ett nyare men ändå traditionellt hållet svenskt verk, Hilding Rosenbergs *Concerto nr* 1 för stråkorkester, samt avslutningsvis Richard Strauss *Ein Heldenleben*. Sandströms *Con tutta forza*, med full kraft, är skrivet för en enorm blåsensemble: femdubbla träblåsare, åtta horn, sex trumpeter, sex tromboner, en tuba, två pukspelare och fyra slagverkare. Det komponerades på två veckor, då han fick beställningen endast sex veckor före konserten. Arvodet löd på 12 000 kronor, en stor summa för en ung tonsättare på den tiden, speciellt med tanke på hur kort tid det tog att komponera stycket. (Som jämförelse kan nämnas att arvodet för requiet var 27 000. Det låga beloppet för vad som skulle bli ett av hans mest omfattande verk berodde på att Sveriges Radio beställt ett mindre omfångsrikt stycke.) Efter framgångarna med *Through and through* och Boulez beställning hade Sandström fått en hög status i svenskt musikliv och ett stort självförtroende. Han behövde inte tillfredsställa några makthavare i musiklivet längre, utan kände sig fullständigt fri; han vågade skriva *Con tutta forza* som ett anti-jubileumsstycke, brutalt kraftfullt, modernistiskt och med ett överdrivet, absurt användande av cymbaler – själva symbolen för grandios kunglig festmusik – där de fyra slagverkarna mot slutet avger cymbalslag efter cymbalslag. I pukorna förekommer också ett citat, om än omöjligt att höra, från den på den tiden populära poplåten »Congratulations«. Ironin gick



I samband med att *Through and through* uppfördes vid ISCM i Amsterdam besökte Sven-David Sandström Mme Tussaud-museet tillsammans med sin lärare Ingvar Lidholm och den kollega som en gång skulle bli Sandströms hårdaste vedersakare, Jan W. Morthenson. Det förefaller som herrarna studerar Willy Brandt, medan den fryntlige påven Johannes XXIII utan att låta sig påverkas ser åt ett annat håll.
Foto: Madame Tussaud, Amsterdam.

 inte förlorad: på hans födelsedag, två dagar efter framförandet, fick han en present av vänner från Hägerstens motettkör, små fjäderdrivna cymbalförsedda leksaksapor som spelade och marscherade.

MAROSENSEMBLEN, HARPANS KRAFT, KROUMATA

Under det tidiga 1970-talet fanns det två kammarensembler som skulle betyda mycket för Sandströms utveckling, Marosensemblen och Harpans kraft. Båda specialiserade sig på nyskriven svensk musik och gav ut ett flertal skivor; de hade något olika instrumentarium, men i båda fanns mycket kunniga musiker som var engagerade i den nya musiken. Harpans kraft hade en kärna av sju musiker med pianisterna Kristine Scholz och Mats Persson samt dirigenten Göran Rydberg som de ledande medlemmarna. Marosensemblen grundades 1972 av Miklós och Ilona Maros och var aktiv ända till 1997. De första fyra åren bestod ensemblen av en ovanlig besättning, sopran, violin, fagott, cembalo, harpa och vibrafon, men utvidgades under senare delen av 1970-talet, då kärnan bestod av sopran, en blåsarkvintett, stråktrio, harpa, piano/cembalo, gitarr och ytterligare musiker om så behövdes. Ensemblen framförde inte bara svensk nyskriven musik, även om den uruppförde drygt 100 verk, utan hade även i sin repertoar verk av Schönberg, Webern och Stravinskij.

Tillgången till Marosensemblen och Harpans kraft förklarar till stor del den mängd kammarmusikverk som Sandström skrev under 1970-talet; de båda ensemblerna gav honom möjligheter att experimentera, då musikerna ville ha utmaningar och inte fruktade komplicerade verk. Han kunde prova ovanliga instrumentkombinationer som klarinett, cello, trombon och cymbal i

Jumping excursions (1970), mezzosopran, cello, fyrhändigt piano och tonband i *Expression* (1976) och sopran, fagott, violin och harpa i *Just a bit* (1972). *Expression* illustrerar det fascinerande och ohämmade kulturklimatet under de här åren, då Sandström hade enorma möjligheter att göra sin röst hörd i de mest skiftande sammanhang. Det är ett rått 14-minutersstycke med ett enda stämningsläge, eller som det står i partituret: »Spela och sjung så starkt som möjligt och med det mest våldsamma och brutala uttryck.« Lägg därtill att alla musiker är mikrofonförstärkta. På tonbandet ligger mixningar av tidigare kompositioner av Sandström. Stycket beställdes av Rikskonserter – den statliga stiftelse som skulle erbjuda konsertturnéer i hela landet, framför allt i eftersatta genrer – vars tro på genrebreddning under 1970-talet var så stark att stycket framfördes på skolkonserter för barn före det egentliga uruppförandet vid en Nutida Musikkonsert i Berwaldhallen.

En tredje ensemble blev mycket viktig, kanske den viktigaste, då samarbetet har sträckt sig mer än trettio år, nämligen slagverksensemblen Kroumata som startade 1978 och fortfarande är aktiv som grupp. Förutom baletterna *Admorica*, *Colt*, *Den leende hunden* och musiken för julkalendern *Tomtemaskinen* (1993) skrev Sandström flera verk direkt för ensemblen, bland annat *Kroumata Pieces* (1995), *Spring Music for Kroumata* (1998), *Free Music I* (1990) för slagverk och flöjt, *Fanfar till riksdagen* (1988) för brassextett och slagverk.

Den första kompositionen, *Drums* (1980) för pukor och fyra slagverkare, har framförts en mängd gånger av Kroumata och andra grupper och är ett av hans mest framförda verk. Det är ett stycke som på ett tydligt sätt illustrerar Sandströms ofta förekommande metod att forma ett stycke. Under femton minuter går det från tysta isolerade tremolon över en rituell, extatisk och

unison rytm till det avslutande sönderfallet, då stämmorna kommer ur fas igen. Denna kompositionsmetod har använts från de tidiga verken i början av 1970-talet till de allra senaste, om än sällan under en så lång tidsrymd. Slagverksstycket har blivit betydelsefullt i andra avseenden. I många orkesterverk, operor eller baletter – fram till de allra senaste *Batseba* och *Seven Days* – finns *Drums*-liknande avsnitt där slagverket totalt dominerar. Stycket passade Kroumatas image; under en period gav de stora utsålda konserter i Filadelfiakyrkan i Stockholm, ofta sent på natten, för en publik som inte brukade gå på traditionella konstmusikkonserter och som hyllade ensemblen som om den vore en rockgrupp. Det var något som Sandström uppskattade, och hans egen image skulle bli alltmer medialt tilltalande med åren, inte minst hans klädstil som under många år från slutet av 1970-talet bestod av svartfärgade kläder, ofta läderjacka och ibland även läderbyxor, eller svart kavaj och svart polotröja.

Ytterligare ett instrument blev viktigt för Sandström under slutet av 1970-talet, gitarren, tack vare gitarristen Magnus Andersson och många år senare även Celia Linde. Instrumentet blev ytterligare ett medel för att experimentera och försöka spränga ramarna för vad som är möjligt att spela. Gitarr anses vara ett svårt instrument att skriva för, eftersom det kräver speciell kunskap om vilka tonkombinationer som är möjliga att utföra. Alla Sandströms gitarrstycken är mycket svårspelade, vilket han var medveten om. Han intervjuades i mitten av 1980-talet om sin gitarrmusik av Anders Hedin och gav svar som ger en inblick i hans tänkande och bekräftar hans anseende som tonsättare av svårspelad musik. Om *Away from* säger han:

> … ibland går det över gränsen för vad som är svårt. Det är nästan omöjligt svårt ibland, jag har dragit ut gränserna

> och det har jag gjort i alla senare verk egentligen. Jag har jobbat med väldigt traditionella strukturer och traditionellt spelsätt. Genom att dra upp väldigt snabba tempi och använda väldigt stora språng, som man normalt inte använder i den typen av musik, har jag vidgat det stilistiska begreppet.

Sedan tillägger han något förvånande:

> Musiker känner sig mera hemma när man jobbar på det sättet. De vet att det är ohyggligt svårt att spela i det här tempot men om jag övar mycket finns det trots allt en chans. Det blir väldigt mycket tyngre att studera in om det är alldeles obegripligt. … Mycket gitarrmusik bygger på de grepp som är normala för vänsterhanden, att det sitter precis rätt. Jag vill komma bort från detta för att utvidga det hela.

Det förefaller här som om Sandström skriver svårt bara för att utmana musikerna, men intervjuad av Göran Bergendal 1973 förklarade Sandström att skälet till de komplicerade strukturerna är att han vill skapa musik som kan fascinera åhöraren om och om igen. Lyssnaren ska kunna upptäcka nya aspekter av verket varje gång det hörs. Men det finns också något autodidaktiskt med att skriva svårt. På Anders Hedins fråga om han tycker att man kan skriva tekniskt enkelt men ändå förverkliga sina idéer, svarar Sandström:

> Ja, men det är mycket svårare. Ju mindre man har gjort desto svårare är det. Det är av flera anledningar, dels att man inte behärskar det men också att man inte törs. Man

vill nämligen, vilket är väldigt viktigt, etablera sig som en driven komponist. Skriver man simpelt blir man aldrig något och man lär sig aldrig något.

Den enda vägen är att gå från svårt till enkelt. Man måste kunna skriva komplicerat först och sedan skala bort det, öppna det inåt mot en tydlig kärna och våga ta bort så mycket att det blir frilagt. Men det kan ta många år innan man törs det!

Att skala bort det komplicerade skulle bli ett profetiskt uttalande, men det skulle gå ett decennium innan han vågade ta steget fullt ut och skriva mycket enkelt. Men förändringen i hans tänkande skulle ske gradvis, som paradoxalt nog började med ett av den svenska musikhistoriens mest komplicerade stycken, requiet *De ur alla minnen fallna*. Vägen dit var lång och inte helt spikrak.

VIDARE LÄSNING

Programmet »Motbild«, Sveriges television, TV2, 1983-04-25, innehåller en intervju med Sandström samt ett framförande av *Culminations* till bilder från Borensberg.

De verk som nämnts i kapitlet har analyserats och diskuteras av Göran Bergendal i »Sven-David Sandström 'through and through': Göran Bergendal rotar i en tonsättare och ett orkesterstycke«, Nutida Musik årg. 17, nr 3 (1973/74), s.14–19; Göran Bergendals »Så gjorde du min själ inte förr: ett samtal med Sven-David Sandström inför uruppförandet av pianotrion Fantasia II«, Konsertnytt årg. 27, nr 3 (1991), s. 26–30; Anders Franzéns »Tredimensionell kampmusik: om Sven-David Sandströms Utmost«, Nutida Musik årg. 19, nr 2 (1975/76), s. 24–25; Anders Hedins »Sven-David Sandström och gitarren«, Specialarbete Örebro musikhögskola 1986; Hubert S.

Howes »The 1974 ISCM World Music Days«, Perspectives of New Music årg. 13, nr 1 (1974), s. 227–233; Johan Jeveruds »Om musikaliska avbilder«, Artes årg. 20, nr 2 (1994), s. 126–136, och Michael Olivers »Konsertdrama med ödesdigra konflikter: Michael Oliver om Sven-David Sandströms Utmost«, Nutida Musik årg. 19 nr 3 (1975/76), s. 47–48.

FONOGRAM

Många verk skrivna för Kroumataensemblen finns inspelade och tillgängliga: *Drums*, BIS (BIS-CD-272), 1984, Kroumataensemblen; *Free music I*, BIS (BIS-CD-512), 1991, Manuela Wiesler, flöjt, Kroumataensemblen; *Kroumata pieces*, BIS (BIS-CD-932), 1998, Kroumataensemblen; *Chained*, LCM records (LMC C-102), 1987, Roland Pöntinen och Staffan Scheja, piano, Kroumataensemblen, Anders Loguin.

Tyvärr finns det inga utgivna CD av verk framförda av Harpans Kraft och bara ett av Marosensemblen *Just a bit*, Phono Suecia (PSCD 58-3), 1983, Marosensemblen, Miklós Maros.

Två av Sandströms gitarrverk finns tillgängliga, *Away from* i två inspelningar, dB Productions (dBCD 49), 2001, Stefan Östersjö, gitarr; Phono Suecia (PSCD 19), 1988, Magnus Andersson, gitarr *Konsert för gitarr och orkester*, *»Lonesome«*, Caprice Records (CAP 21418), 1994, Magnus Andersson, Sveriges Radios Symfoniorkester, Leif Segerstam.

Det kompositoriska urverket

Varje ton ska vara oantastbar – härledd från en övergripande struktur.
SANDSTRÖM INTERVJUAD AV MARCUS BOLDEMANN 1976

Från karriärens startpunkt har Sandström på ett egendomligt sätt komponerat sig igenom en stor del av den västerländska musikhistorien baklänges. Hans allra första verk var ofta inspirerade av Anton Webern och Arnold Schönberg. I en dansk intervju från 2003 bemöter han påståendet att hans musik låter som om den vill omfatta hela musikhistorien, att Sandström vill testa allting och ta till sig mycket från historien:

> Jag började komponera musik i en väldigt avancerad modernistisk stil. Mina första verk var Webern-liknande stycken, väldigt avancerade, välformulerade exakta små korta verk. Formandet av musik blev väldigt starkt. Jag studerade musik och efterliknade den och försökte skriva ny musik på mitt sätt. Det blev inte så mycket lyssnande, jag tittade på notskriften. Men jag kände inte den romantiska musiken, jag hade aldrig hört den. Då jag började på Musikhögskolan i Stockholm hade jag aldrig hört en Brahmssymfoni. Jag kunde speciellt väl frikyrkosången och den nya Wienskolan, och jag gick på många konserter för ny musik. Den storslagna romantiska musiken kom in i mitt liv väldigt sent, men så kom jag att känna mer och mer för den, och jag

> kunde märka att jag var tvungen att själv göra något sådant, uttrycka mig med de känslorna.

Uttalandet är nästan ofattbart i sitt besynnerligt omvända tidsperspektiv och går emot en övervägande majoritet av musikpublikens erfarenheter – man brukar ha lyssnat på Brahms före Webern – men det förklarar hans stilistiska utveckling. Sandströms tidiga verk mellan 1968 och runt 1979 var präglade av sin tid, klangkompositioner, slumpmusik, komplicerad modernism och grafiska partitur under 1960- och 1970-talen, till en utpräglad romantik under 1980-talet, en rytmisk pregnans i början av 1990-talet, till ett slags kombination av allt han använt under 1990-talet och framåt.

Trots att musiken under hela denna tid går i många skilda riktningar, finns det ofta en gemensam grundläggande kompositionsteknik. Detta gäller framför allt instrumentalmusiken; i vokalmusiken är det till stor del texten som bestämmer styckets utformning. Under 1970-talet utvecklade Sandström en teknik vars grundstruktur gick att använda i många verk under resten av karriären. Grunden är ett organiserat och delvis mekaniskt arbete, som han uttryckte det i en intervju med Erik Christensen:

> Ofta är det ett förarbete, en disposition av formellt slag, som gäller hela stycket, tidsproportioner, modusberäkningar och utvecklingsförlopp etc. – rent intellektuellt konstruktivt arbete. Det kommer ofta avsnitt i styckena där jag måste kalkylera vad jag skall göra rent seriellt för att uttrycka något bestämt.

Uttalandet är typiskt för Sandström, i så måtto att det framstår som tekniskt avancerat men ändå undviker att diskutera kompo-

sitionsmässiga detaljer. Men formen och det teoretiska systemet för att konstruera stycket var centralt för hans tänkande, även om han inte diskuterade de tekniska detaljerna. I samma intervju gick han även så långt som att hävda att musik som inte har en »strukturell ryggrad« var »värdelös«, och bara två år tidigare i *Tonsättare i Sverige* hävdade han att den nya musiken inte är sämre än den tidigare: »Tekniskt är den egentligen mycket bättre.« Det är åsikter som kommer igen även i senare kommentarer, om än inte så kategoriska. Men vad innebär det att arbeta med »tidsproportioner, modusberäkningar och utvecklingsförlopp«?

Som för så många andra tonsättare under 1900-talet har förkomponerandet varit grunden för Sandströms teknik, alltså planeringen då tonsättaren bestämmer ramarna för stycket – ungefär som en författare har en mer eller mindre stark idé om en romans handling innan skrivarbetet börjar – dess uttryck och längd, ibland innan en enda ton har materialiserats. Formen bestämmer Sandström ofta först: längden på hela verket och proportionerna på delarna. Ofta är det frågan om processer, som i *Drums*, en logisk utveckling från ett långsamt tempo eller låg intensitet i början till ett snabbare och intensivare på slutet, eller tvärtom. Tonsättarkollegan Hans Gefors har gett en fin definition av processform:

> Den mest typiska kompositionstekniken i Stockholm kring 1980 är processformen med sina främsta representanter i Daniel Börtz och Sven-David Sandström. Den karakteriseras av en oavlåtlig tillväxt (eller ett fortlöpande sönderfall) som inte låter något återkomma av det som varit. I stället mynnar processen oftast ut i ett helt nytt avsnitt som så i sin tur inleder en ny process.

I de många planeringsskisserna beskriver Sandström även vilka instrument som spelar i de olika avsnitten och vilket tonmaterial som ska användas. Avsnitten utgår från olika skalor eller system för intervallkombinationer. Början består ofta av en enkel C-durskala, som sedan blir mer och mer komplicerad och får fler toner allteftersom stycket fortlöper, det han kallar »modusberäkningar«. Det åskådliggörs tydligt bara genom en blick på första sidan av många verk, till exempel körverket *En ny himmel och en ny jord*: ofta finns det inga förtecken i inledningen, men gradvis börjar de införas och blir fler och fler. Melodiska och rytmiska fragment och idéer finns också på förkomponeringsstadiet, liksom dynamisk utveckling, och ibland till och med dynamiken för individuella toner, något som även var vanligt i centraleuropeisk modernism under 1950-talet. Registret är också mycket betydelsefullt för Sandström, då musiken upplevs på skilda vis om det finns fler låga toner än om det finns flera höga.

I de tidiga verken från 1970-talet kunde Sandström slumpvis bestämma ordningen på toner och rytmer. Han använde en kortlek och drog kort som fick bestämma vilken ton som skulle följa. Ingen ton fick upprepas förrän alla hade använts i den aktuella skalan. På det sättet liknar tekniken Arnold Schönbergs tolvtonsteknik. Men det finns betydande skillnader, förutom den att Schönberg inte använde slumpen. Eftersom Sandströms skalor inte nödvändigtvis består av tolv toner, kommer vissa toner ibland att upprepas innan alla tolv använts. Sandström använder också pauser som del av strukturen. Ett rytmiskt element kunde bestå av en paus eller en eller flera toner i kombination med pauser. Även dynamik, artikulation och gradvisa tempoändringar kunde organiseras på detta sätt, som i *Through and through*. Även i ett modernistiskt och genomorganiserat stycke kunde utommusikaliska idéer spela roll, vilket också bekräftas

genom de många poetiska titlarna. I gitarrkonsertskisserna, exempelvis, står det kryptiskt:

> Efter det maffiga: etablering av gitarrmusik tagen
> ur luften (stjärnor)
> Ytterst närvarande: det ogripbara (det närmaste)

När förkomponeringsprocessen är klar, blir det enkelt att sätta ihop stycket; det blir ett rent mekaniskt arbete. Alla formdelar är klara, och alla toner och rytmer på plats. *Close to* … för klarinett och piano (1972) utgör ett belysande exempel. Stycket komponerades med hjälp av en rigorös förkomponeringsprocess enligt de mycket vackert noterade flerfärgsskisserna, och i stället för skalmaterial finns det regler för hur melodins kontur ska gestaltas. I det här stycket är de tre stämmorna – klarinett, pianots högerhand och pianots vänsterhand – gjorda separat, helt oberoende av varandra, för att sedan sammanställas i partituret. Tonföljden är densamma för de tre stämmorna, den är bara transponerad och omgrupperad. Slutligen har klarinettstämman stämts ner en kvartston som för att ge en känsla av osäkerhet och tvivel eller till och med obehag, vilket var en vanlig teknik för Sandström under hela 1970-talet. Kvartstonsstämningen får också representera titeln, Close to, det nära.

Metoden att komponera isolerade skikt, oberoende av varandra, användes också i flera verk på de mest skilda sätt: Ett av de mest tydliga exemplen av skiktning förekommer i Libera me-satsen ur *De ur alla minnen fallna* där de kraftfulla attackerna med stor trumma och puka sker helt oberoende av den övriga satsen och följer en enkel modell. Det börjar med två slag, ett taktslags paus, ett slag, två taktslags paus, ett slag, tre taktslags paus och så vidare upp till 36 pauser. Resultatet blir en skrämmande och, trots den

 teoretiska regelbundenheten, oförutsägbar musikalisk upplevelse. Sandströms elev Johan Hammerth hyllade avsnittet i sin pianokonsert genom att använda samma slagverksattacker men i omvänd ordning, så att upprepningarna i stället sker snabbare och snabbare.

Sandström använde ofta detta slags enkla aritmetiska system för organisationen, och i minst ett fall även vid texttonsättning. Ett exempel på hur en fras kan byggas upp kommer i början av a cappella-satsen Communio ur *De ur alla minnen fallna*. I hans skisser står följande enkla kombination av bokstäver A | A B | A B C | A B C D |. Där A refererar till frasen »Tagen och äten!«; B »Ät och bed«; C »Ur de sju skålarna«; D »Som äro fulla med de sju sista plågorna.« Resultatet blir alltså:

Tagen och äten!
Tagen och äten!
Ät och bed
Tagen och äten!
Ät och bed
Ur de sju skålarna
Tagen och äten!
Ät och bed
Ur de sju skålarna
Som äro fulla med de sju sista plågorna

Det är mycket enkelt gjort, men varje fras stiger i tonhöjd och intensitet. Från ett kort textavsnitt skapar Sandström en längre fras på en dryg minut.

Han säger sig ha kommit på metoden med styrd slump själv, och det finns ingen anledning att betvivla. Men materialdisciplinen, alltså begränsningen av det musikaliska materialet,

Nu var det 1978. Jfr s. 235
Foto: Claes Löfgren, Scanpix.

inpräntades redan under musikhögskoletiden och även tidigare (att använda kanonteknik är i sig ett sätt att begränsa materialet). Under studierna för Lidholm pratades det inte mycket om hur tonmaterialet valdes ut, men både Lidholm och Nørgård betonade vikten av koncentration. Som Nørgård uttryckte det är det bättre att ha »*litet* material från början och göra mycket av det i stället för tvärtom«. Lidholm betonade dessutom vikten av att planera formen och tänka storformellt.

Men vad skulle då hända om det slumpmässiga resultatet inte lät bra? Frågan är först vad som skulle kunna betraktas som mindre bra eller helt enkelt oacceptabelt. Under de här åren var de estetiska idealen tämligen klara, inte bara för Sandström utan för de flesta modernistiska tonsättare: ett stycke skulle vara originellt – något som aldrig klingat förut – gärna låta komplicerat, och det skulle inte låta tonalt. Således är materialet valt så att sannolikheten är ytterst liten att oönskade kombinationer uppstår. Men det finns ledtrådar till vad Sandström skulle ha gjort om det trots allt skulle ha låtit »fel«. Vid en föreläsning som jag bevistade vid Butler University i Indianapolis 2002 demonstrerade Sandström hur han kunde komponera ett stycke. Han skapade ett ackord och principer för hur varje stämma kunde röra sig till nästa ackord. Efter några takter spelade han upp vad som nu började bli en komposition men ogillade ett litet avsnitt där han upplevde att klangen inte var rätt. Han fick då frågan om han, ifall det här hade varit ett riktigt stycke, då skulle ha justerat de enstaka tonerna eller börja om från början och ändra de övergripande principerna för hur stycket skulle skapas. Han svarade tveklöst att han skulle börja om från början och se till att reglerna fungerade för hela stycket.

Musikaliskt hantverk har traditionellt sett betraktats som de mekaniska, de icke-konstnärliga, aspekterna av komponerandet

som att utan ansträngning kunna forma ett musikaliskt förlopp och använda och kombinera instrument och röster för att åstadkomma en viss effekt. Man behöver inte spekulera speciellt mycket för att komma fram till slutsatsen att den strikta uppväxten gav Sandström en mycket disciplinerad syn på hantverket. Som pappa Sven hade präntat in i honom måste man vara noga förberedd och tvätta händerna för att arbeta med ett urverk, och man får inte lämna något förrän det är perfekt och vackert. På samma sätt ska förkomponerandet vara oklanderligt när man komponerar ett stycke. Även om ingen skulle kunna höra någon skillnad var detaljerna i systemet för varje stycke betydelsefulla för Sandström. Som han uttryckte sig i en intervju med Göran Bergendal i början av 2000-talet:

> Jag mådde väldigt dåligt när jag gjorde fel. Jag var tvungen att gå och ändra i manuskripten på STIM, rätta och skrapa på kanske hundra ställen. Ibland gick det inte att ändra och då mådde jag väldigt illa. Jag kände att jag hade syndat ungefär. Det ligger en fruktansvärt sträng uppfostran bakom. »Sven-David, du skall göra rätt! Hantverket gör man rätt i. Gör man fel så går inte klockan.« Och så är det med allt hantverk. Det var då jag slutade att bli sådär maniskt konsekvent i min musik. »Du får faktiskt göra vad du vill. Var fri! Känn tillit till din formkänsla ändå.«

»Skrapa« syftar på den tidens genomskinliga notpapper före fotokopiatorns och notskrivningsprogrammens tid. Tonsättarna deponerade sina manuskript på ett speciellt transparent papper som man skrev på med tusch, och raderade genom att skrapa med ett rakblad eller en kniv. Det stora antalet ändringar berodde på att ett enstaka fel i början kunde fortplanta sig genom hela

 stycket. För Sandström var ingen detalj för liten att ändras på, som han berättade för Anders Jansson (här står p och mp för piano och mezzopiano, svagt och halvsvagt):

> Om jag hade gjort fel i en struktur, skrivit p i stället för mp var jag absolut tvungen att ändra det. Om jag skrivit fel ton på ett ställe i en struktur där toner inte hörs på det sättet var jag tvungen att ändra det. Så det fanns en nästan religiös tro på dessa små toner ihop med tusentals andra som betydelsefulla och livsbringande på något sätt, det var de som födde stycket och bar fram det.

En sådan beskrivning av kompositionsprocessen under de tidigare åren står i ett metaforiskt förhållande till hur urmakaren tillverkade en klocka från ett råurverk. Ett råurverk består av icke sammansatta delar till ett urverk. Urtavla och visare saknas och det är urmakarens jobb att putsa delarna, sätta ihop dem, designa klockan och slutligen få den att fungera, och för Sandström är det som sker innanför den musikaliska boetten lika viktigt eller viktigare än det man hör. Häri ligger också en moralisk aspekt med sin grund i Baptistkyrkan: för Sandström fanns det en tydlig föreställning om vad som är rätt och fel, vilket även gällde de tekniska aspekterna för komponerandet.

Det som gjorde att stilen ändrades var att han mer och mer började arbeta med text, det var nu texten som gav strukturen. I skisserna för många vokalverk ser man att texterna rytmiseras på ett tidigt stadium. Även tonerna blev påverkade av texten, och inte minst konturen på melodin. Visserligen kunde Sandström använda samma typ av skalmaterial som tidigare, men mycket bestämdes av textens rytm och struktur. Ett systematiskt komponerande av text tar sin början i slutet av 1970-talet och blir

både intuitivt och strukturerat, men Sandström beskriver också tonsättarens hjälplöshet när materialet får en egen kraft. Det är som om det mitt i den kontrollerade tekniken finns ett magiskt musikaliskt frö, något han tog upp med Anders Jansson:

> Materialet har ju en inneboende kraft, det är klart den kan ju styras åt olika håll, men den kan få blomma och växa om man vill det och det tycker jag är en underbar situation när man känner att musiken plötsligt lyfter och man själv får flyga med.

Det är ett poetiskt sätt att beskriva processen och typiskt för hur Sandström hade utvecklat sitt sätt att betrakta sin musik. I TV-programmet »Tiden och skeendets gåta« går han ett steg vidare och beskriver paradoxen med komponerandet och tiden. Han påpekar det självklara: man komponerar inte i realtid, något som tar några sekunder att framföra kan ta flera dagar att skriva. När man komponerar står tiden stilla eller kan till och med gå baklänges om man ändrar i partituret. »Man har aldrig förmågan att uppleva stycket förrän man hör det live.« För Sandström står alltså den upplevda tiden i centrum: »Formprocesserna är tidens upplevelse i ditt hjärta när du lyssnar på det.« Men vad händer under den tiden, frågar Sandström, och hur åstadkommer man längre partier? Man strukturerar stycket efter principer man lärt sig för att göra musiken levande. Helst, säger han, vill han åstadkomma en upplevelse att tiden ska upphöra. Något händer i lyssnandet, och man upplever att man varit med om något. Man jobbar emot att musiken ska röra sig.

Uttalandet gjordes 2004, och han skulle inte ha uttryckt sig så poetiskt under 1970-talet. Men sedan de tidiga åren på 1970-talet hade Sandström genom att experimentera lärt sig hur ett stycke

skulle struktureras tidsmässigt för att få fram den effekt han ville ha. Trots att han alltid strävande efter att komponera originella verk under 1970-talet, finns de här resonemangen latenta även i de tidiga verken. Ett styckes form, det vill säga hur det utvecklas över tiden, liksom hur stilistiska blandningar kan ge fascinerande resultat av igenkännande, har varit problem som ständigt sysselsatte honom. Just lyssnarens perspektiv, hur en åhörare kan uppfatta och förstå ett musikaliskt förlopp, blev en viktig aspekt av komponerandet som han som pedagog skulle förmedla till sina studenter.

VIDARE LÄSNING

Det finns ett flertal artiklar där Sandström intervjuas om sin tidiga stil: Göran Bergendals »Sven-David Sandström – 'through and through': Göran Bergendal rotar i en tonsättare och ett orkesterstycke«, Nutida Musik årg. 17, nr 3 (1973/74), s. 14–19; Göran Bergendals 33 *nya svenska komponister*, (Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien i samarbete med Rikskonserter, 2001); Marcus Boldemanns »Okände Sandström: Jag vill överrösta«, Dagens Nyheter 1976-10-30; Erik Christensens »Når himlen viser sig, ser jeg også helvede: interview med den svenske komponist Sven-David Sandström«, Dansk musiktidskrift 2003, nr 4, s. 136–138; Anders Janssons radiointervju med Sven-David Sandström 1990-03-02 (i samband med uruppförandet av konserten för violoncell och orkester) och *Tonsättare i Sverige* 1981 (Stockholm: STIM:s informationscentral för svensk musik, 1981).

Hans Gefors CD-konvolutstext »My Cup of Tea«, musik av Sten Melin http://web.mac.com/stenmelin/Sten_Melin/Texter.html definierar processtekniken.

En fin studie om Sandströms tidiga kompositionsteknik är Roland Horovitz »Sven-David Sandströms verk för kör a cappella: En analytisk studie«, opublicerad 60-poängsuppsats i musikvetenskap, Stockholms Universitet 1983.

Pedagogen

Både du och jag kan så här efteråt se hur oerhört mycket vi lärde oss bara genom att samtala, diskutera, umgås. Därför är det fortfarande mycket prat i min undervisning. Om livet. Väldigt litet om hantverket, även om vi naturligtvis går igenom partitur och jag utifrån mina egna värderingar kommenterar noterings- eller instrumentationsfrågor.

SANDSTRÖM I SAMTAL MED P.-G. ALLDAHL 1988

DET ÄR TÄMLIGEN svårt att finna en svensk tonsättare född efter 1950 som aldrig i någon form studerat för Sandström, det må vara vid en tillfällig mästarklass eller reguljära lektioner vid någon av de institutioner där han undervisat: Musikhögskolan i Stockholm, timlärare från slutet av 1970-talet, tillförordnad professor 1985, professor 1986–96 och sedan som prorektor fram till 1998; nio år vid Indiana University, Bloomington; flera år vid Musikhögskolan Ingesund på 1990-talet, och som en av initiativtagarna till och lärare vid Gotlands Tonsättarskola. Han har också haft mindre uppdrag som lärare i improvisation vid Operahögskolan, där han efterträdde Lars Johan Werle. Erfarenheterna har gett honom en unik ställning som kompositionspedagog i Sverige.

Hans pedagogiska bana började med att två yngre studenter kontaktade honom för att få privatlektioner, Johan Hammerth (f. 1953) och Sten Melin (f. 1957). Båda skulle så småningom studera för honom i kompositionsklassen på Musikhögskolan, Hammerth i hela sju år. De var två mycket motiverade studenter.

Melin var under den första tiden bosatt i Kalix och åkte till Stockholm en eller två gånger i månaden för att ta lektioner.

Sandström har en naturlig pedagogisk begåvning. Han var en utpräglad konstnär, ointresserad av byråkratiska rutiner som hör institutioner till, samtidigt som han hade ett genuint intresse för sina studenter och inte såg undervisningen som något som störde det egna komponerandet, något som man »skulle få ur vägen« eller utföra bara för pengar. Han var också beroende av den sociala kontakten. När Melin kommit med morgontåget från Norrbotten gick han hem till Sandström; lektionen började med frukost och sedan diskuterade de Melins arbete, lyssnade till musik och samtalade, ofta i över tre timmar, för att avsluta med lunch. Hammerth bodde i Stockholm och behövde inte resa lika långt. Han beskriver Sandström som »otroligt inspirerande«. Lektionerna kunde bli extatiska när Sandströms egna kreativa sinne började arbeta och lärare och student tillsammans arbetade med och utvecklade det musikaliska materialet. Sandström kunde få en mängd idéer av det som Hammerth hade skrivit. En genomgående kommentar från samtliga studenter till Sandström jag har talat med är att han från första lektionen uppmuntrade sina studenter att skriva riktiga och konstfulla verk, i stället för pastischer och etyder i olika stilar.

Under de tidiga åren var hans pedagogik inriktad på det han själv höll på med som tonsättare – tekniska aspekter av hur man kalkylerar storformer, rytmer och tonhöjder. Bara i vissa fall gav han tekniska övningar liknande dem Lidholm använt: hur man skriver en melodi, hur man får fram olika spänningspunkter. Ett exempel från en tidig lektion med Hammerth belyser både hans pedagogik och hans mycket organiserade kompositionsteknik vid den här tiden. Under lektionen skisserade Sandström snabbt en form för ett fiktivt stycke. På ett notpapper har sex rader

märkts A–F. Det är de sex olika avsnitten i stycket. På högra sidan av varje rad finns olika skalor: I rad A är det en enklare skala med bara åtta toner, medan rad F:s skala har elva toner, och de mellanliggande har nio och tio toner. Varje rad ges sedan ett tempo enligt en enkel princip: man börjar med 60 slag per minut för rad A, väljer nästföljande tempomarkering på en standardmetronom i rad B (63), hoppar över en markering för rad C (vilket ger 69), hoppar över två för rad D (78) och så vidare. Sluttempot i rad F blir 106, och resultatet blir en progressiv tempoökning, som dock uppfattas som ett jämnt accelerando. På varje rad finns även antalet taktslag per sektion angivna tillsammans med skisserade rytmiska idéer och dynamik samt förslag på instrument. Ordningen på tonerna kunde väljas ut slumpmässigt.

Vid den här tiden fanns det för många tonsättare inget värde i att skriva vackra melodier, utan styckets uttryckskraft låg i andra egenskaper. Skissen visar hur viktigt förkomponerandet var för Sandström även som pedagog. Beroende på vilket tonmaterial och vilka rytmer som valdes, kunde stycket utvecklas i en mängd riktningar och låta praktiskt taget hur som helst. Exemplet ger en organisk utveckling från det långsamma partiet med färre toner till det snabba med fler toner. Systematiken och den utförliga planeringen förklarar också hur det var möjligt för Sandström att komponera stora verk på kort tid. Tolvminutersstycket *Con tutta forza* för blåsorkester och slagverk skrevs ju på bara två veckor.

För den unge Hammerth var systemet att organisera ett stycke mycket användbart och något han använder än i dag, även om det musikaliska resultatet låter helt annorlunda. Han lärde sig en mängd grundläggande tekniker som skulle få betydelse för hans fortsatta verksamhet som tonsättare, speciellt när det gäller hans förmåga att skriva längre verk. Utgångspunkten är

att det musikaliska materialet utvecklade sig självt genom applicerandet av någon logik, ofta genom en enkel aritmetisk princip som i metronomexemplet ovan, men Sandström betonade även några andra principer under lektionerna med Hammerth:

Planera »stationer« i stycket! Dela in ett längre verk i kortare sektioner och sikta mot delmål inom varje sektion.
Sjung! Ofta sa han till Hammerth att han skulle välja ett tonsystem och sjunga det för att få en känsla för materialet. Sandström själv hade inte många synpunkter på vilka toner som valdes, det var upp till tonsättaren.
Beakta riktningen på den melodiska rörelsen! Även riktning på melodin var viktig och hur relationen var mellan stegvisa rörelser och språng, något han hade lärt sig av Lidholm och Bucht.
Separera parametrarna! En viktig del av Sandströms teknik vid den här tiden var parameterseparation, det vill säga, de musikaliska parametrarna (tonhöjd, rytm, dynamik, klangfärg, et cetera) behandlades som självständiga enheter: Sandström skilde på de olika parametrarna under förkomponerandet, vilket kunde resultera i separata utvecklingslinjer för rytm, melodi eller dynamik. Han kunde t.o.m. utgå från en parameter som inte var rytm eller tonhöjd. Resultatet kunde bli oförutsägbart och intressant.
Arbeta med proportionerna! De olika avsnitten skulle fungera organiskt i helheten.
Fixa skarvar! Även om ett verk hade välproportionerade delar, kanske inte delarna satt ihop, vilket kunde avhjälpas genom små justeringar där avsnitten möttes.

De här metoderna var inte helt unika för Sandström. De låg i tiden, och många modernistiska tonsättare har använt liknande tekniker sedan 1950-talet. Men sammantaget var Sandströms metod originell och troligen uppfunnen av honom själv, vilket särskilt gäller etablerandet av små rytmiska celler som sedan ordnas och fylls med toner genom planerad slump, och det flitiga inkorporerandet av kvartstoner i systemet under 1970-talet. Den pedagogiska fördelen är att systemet är öppet. Beroende på vilka toner och rytmer man väljer finns det inga stilistiska gränser för hur musiken kommer att låta. Och det visar sig att skisser från betydligt senare verk, som *High Mass*, har komponerats på liknande sätt, även om slumpgenereringen med spelkort upphörde på 1970-talet.

Fram tills han blev tillförordnad professor vid Musikhögskolan i Stockholm 1985, då han efterträdde sin före detta lärare Gunnar Bucht, undervisade Sandström förutom några få privatelever även på några kurser vid Musikhögskolan, bland annat i komposition för icke tonsättarstudenter och fri improvisation. 1986 fick han den ordinarie professuren, som vid den här tiden saknade motsvarighet vid övriga musikhögskolor i Sverige. Förordnandet löd på endast tio år, eftersom man ville undvika att en enda tonsättare dominerade verksamheten under för lång tid. Sandström fick under årens lopp ett stort antal kunniga studenter, förutom Hammerth och Melin även Peter Bengtson, Björn Bjurling, Jonas Bohlin, Sergei Dmitriev, Lars Ekström, Torbjörn Engström, Fredrik Hedelin, Kim Hedås, Madeleine Isaksson, Johan Jeverud, Reine Jönsson, Mats Larsson-Gothe, Peter Lindroth, Per Mårtensson, Catharina Palmér, Kjell Perder, Peter Pontvik, Marie Samuelsson, Joakim Sandgren, Örjan Sandred, Henrik Strindberg och Nils Tykesson. Av de före detta Sandströmelever jag talat med har jag fått ett entydigt svar: sedan han blev professor i Stockholm har han i liten utsträckning pratat kompositions-

teknik i sin undervisning. Han har snarare undervisat på ett sätt liknande Lidholms: utgångspunkten tas i studentens personlighet, som får komma till uttryck genom musiken. I sitt sommarprogram i radio 1999 hävdade Sandström att han haft studenter som trott att han genom att lära ut knep kunde hjälpa dem att bli bättre tonsättare, något som han förnekade var möjligt. Han sammanfattade i några enkla meningar sin pedagogik: »Det finns inga knep alls för då blir man en dålig tonsättare. Det enda man behöver hitta är en själv. Det är en fråga om att öppna tanken hos eleven.« Men trots allt behöver en tonsättare lära sig hantverksmässiga aspekter av yrket och få konkret handledning samt studera andra tonsättares verk. Som han uttryckte det 1992: »Man måste vara orienterad i stilarna, annars sitter man kanske och skriver som till exempel Boulez och det vore ju pinsamt.«

Ett av de få tillfällen då Sandström offentligt talade om sin pedagogik i detalj var en intervju 1988, där P.-G. Alldahl, som då var hans kollega vid Musikhögskolan, ställde frågor om hur man egentligen undervisar i komposition. Frågorna är mycket direkta och Sandström ger utförliga svar som bekräftar bilden av honom som en tonsättare och mentor som betonar de konstnärliga aspekterna, snarare än en traditionell lärare som förmedlar sin kunskap. För Sandström räcker det inte att kunna hantverket om det man skriver är konstnärligt ointressant, skrivet »i någon annans anda«. Han har sett exempel på studenter som genomfört lysande inträdesprov, men ändå haft problem med komponerandet:

> En alltför stor lätthet att skriva i vissa stilar kan vara hämmande. Det blir inget motstånd, »man vet hela tiden hur man ska göra …«

Vidare uttrycker Sandström stolthet över den svenska traditionen som i jämförelse med den centraleuropeiska sades vara friare och betona konst före hantverk:

> Ett stycke kan vara konstnärligt roligt och intressant fast det är dåligt gjort. Rent befängda saker är ibland mer spännande än sådant som bara är duktigt gjort. I andra länder, som t ex Tyskland och Frankrike, skär man omedelbart bort sådant som inte anses hålla det hantverksmässiga måttet, medan vi i Sverige kan bedöma »smörja« – enligt deras sätt att se – som värdefull därför att där finns riktningar och nyheter, som är spännande. Jag tror att det här är rätt svenskt och vår kompositionsutbildning är ganska speciell. Jag är t ex väldigt rädd att göra en fast studieplan, eftersom det lätt kan leda till en känsla av »skolplikter«.

Men han betonar samtidigt hur viktigt det är att ständigt arbeta med komponerandet, att skriva mycket: »Det är litet av en käpphäst för mig att få eleverna att göra *mycket*, göra fel, göra om – men alltid färdiga stycken, inte övningar.« Han säger sig till och med kunna se på de sökandes notskrift om de har skrivit mycket. Man skulle kunna säga att pedagogen Sandström framställer sin idealstudent som genom en spegel: Han beskriver sig själv som student, motiverad, provokativ, experimenterande och mycket hårt arbetande. Han förväntar sig studenter med starka personligheter som har förmågan att lära sig själva och även ifrågasätta:

> På sätt och vis är det viktigt att eleven arbetar *mot* sin lärare, visar upp något *annat*. Jag vill inte att eleverna ska härma mig, även om jag inte kan låta bli att alltid säga vad jag tycker. Det är en styrka om en elev tror starkt på sitt

> arbete och vägrar ändra något bara för att läraren säger det. Det finns inget annat sätt att lära sig än att få höra sin musik spelas och själv inse vad som fungerar och vad som inte gör det.
>
> Jo, och eleverna är också rädda för att förlora det de uppfattar som naturligt och genuint. Det förklarar väl delvis deras motstånd mot auktoriteter. Det är alltid svårt att veta vad man lär sig och vad man lär sig av.

Härvidlag beskriver han inte sig själv. Sandström hade för stor respekt för Lidholm för att ifrågasätta något av det han sa. Men tiderna förändras – den antiauktoritära 68-andan hade trängt in i hela samhället. Pedagogiken verkar ha fungerat: hans före detta studenter som fortfarande är professionellt aktiva är stilistiskt mycket olika, vilket visar Sandströms öppenhet som lärare.

Som en egendomlig konsekvens av den här pedagogiken ifrågasätter Sandström både sin egen ställning och lärarrollen över huvud taget. Studentens motivation är oerhört viktig:

> Och man får akta sig noga för att förstöra *behovet* att komponera. Den som har tillräcklig talang, begåvning och intelligens skaffar sig också all kunskap som behövs. Man kan inte i det här ämnet pracka kunskap på någon. Ibland önskar jag att en sådan som Bo Wallner kunde gå igenom en Sibeliussymfoni eller liknande, men det har mina elever inget intresse av. Å andra sidan hade jag själv inte heller något som helst behov av Brahms så länge jag gick i kompositionsklassen, det kom långt senare. Men allt detta handlar om en mognadsprocess. Man kan inte ösa på någon som inte tar emot.

För Sandström finns det flera nivåer av motstånd, inte bara mellan lärare och student utan också mellan tonsättare och musiker. På frågan om man blir en bättre tonsättare om man också är orkestermusiker svarar Sandström nekande:

> Inte nödvändigtvis. Jag tycker det ska finnas ett visst motstånd mellan den som skapar och den som utför musiken. Det kan i och för sig vara ett problem med allt det praktiska som komponisteleverna inte tänker på, men det ligger också en fascination i att gå utanför gängse ramar. Som utövande musiker blir man lätt låst på den här punkten och skriver mer och mer traditionellt. För övrigt skulle både Beethoven och Brahms också få kritik för »ospelbara« passager, om de levt i dag. Man kan dessutom inte räkna med att bli älskad av alla, där finns ett motstånd hela tiden. Det finns inga genvägar till framgång. Spelar man i en orkester försvinner givetvis möjligheten att satsa fullt ut som tonsättare.

Sandströms pedagogik handlar om mer än att bara notera toner, vilket kan framstå som förvånande. Historiskt sett har kompositionsundervisningen i stor utsträckning utgått från en organisation av tonmaterialet, från 1500-talsrenässansen till modernismen under 1950-talet, men inte nu längre:

> Själva valet av toner är många gånger svårt att gå in på, särskilt i musik som inte har hörbar eller »meningsfull« melodisk eller harmonisk struktur. Framför allt försöker jag vara väldigt positiv, ge kraft att jobba vidare. Jag är engagerad i det de gör.

Samtalet med studenten var viktigt även vid antagningsprocessen. Han har även i en intervju från 1996 berättat att han knappast tittade på de sökandes verk, begåvningen visar sig i intervjun. Den åsikten kontrasterar mot hans övertygelse att studenten måste skriva mycket. Sandströms tonsättarpedagogik och identitet befinner sig i ett kraftfält mellan originalitet, motivation, arbetsdisciplin och en fullständig övertygelse att kompositionsyrket är det rätta valet.

VIDARE LÄSNING

Per-Gunnar Alldahls långa intervju med Sandström är den mest ingående texten om Sandströms pedagogik: »Mer kollega än maestro: ett samtal om kompositionsundervisning mellan Sven-David Sandtröm och P.-G. Alldahl.« Nutida Musik årg. 32, nr 3 (1988–89), s. 40–43.

Sandström ger också inblickar i sitt tänkande i Oliver Parlands »A tre voci: samtal med Sven-David Sandström«, Divan nr 4 1996, s. 33–40; Henrik Sjögrens »Glatt och utåtriktat: Sandströms melodi«, Tonfallet nr 10 1992, s. 11–13, och i sitt sommarprogram, SR P1 1999-07-12.

Från instrument till röst

Det är få texter jag väljer att tonsätta. De måste ha en specifik karaktär, inte bara tematiskt utan även stilistiskt: Stagnelius, Blake och Berggren. En aning profetiskt, storslaget, moraliskt och kolossalt romantiskt.

SANDSTRÖM INTERVJUAD AV OLIVER PARLAND 1996

I EN INTERVJU av Erik Sollerman 1975 säger Sandström att han gärna skulle vilja sätta musik till Bibeln, och fortsätter: »Min musik är symbolisk med ett slags religiös inlevelse, ett slags urbetydelse. Trombonen borde vara mycket användbar i bibelsammanhang. Johannes Uppenbarelse förbinder jag väldigt mycket med basuner.« Det framstår i dag som en självklar kommentar från någon som sedan mitten av 1990-talet blivit mest känd för sina sakrala verk, och Sandström hade vid tiden för intervjun redan satt musik till Bibeln, exempelvis motetten *Dilecte mi* (1974), *Herrens nåd* (1972) och även före musikhögskoletiden, *Höga visan 4:6* för flöjt och kör. Men vid den här tiden utgjorde dessa stycken undantag. Rösten användes visserligen, men under större delen av 1970-talet var sångstämmorna ordlösa, som i exempelvis *Just a bit* (1972) för sopran, fagott, violin och harpa. Eller också reciterades texten, som i *Birgitta-Musik I: På Finsta sommaren år 1316* (1973). Kommentaren visar att han hade siktet inställt på instrumentalmusik och att vokalmusik var ett sidospår, om än ett fascinerande, sådant som han kunde förknippa med sin religiösa uppväxt. Skälet till tveksamheten inför

 att använda texter låg också i en emotionell rädsla för ordens kraft, som han uttryckte det i en intervju med Göran Bergendal 1973:

> Jag vet inte vad det beror på, jag är litet rädd för texterna, det är så svårt. Jag är rädd för att förstöra texten … Det är väldigt svårt att få en text – som man inte gjort själv – helt i linje med ens egen känsla, så att man formellt kan få det som man vill. Jag gör sådana stycken som är »lika«, de har några få saker att uttrycka, men en text har ofta så fruktansvärt många associationsmöjligheter, som gör att formen kan bli svår att hålla ihop för mig. Och om man gör formen enkel så kan texten bli litet sned i sammanhanget.

Detta kontrasterar mot hans inställning i en intervju 2006, då han betonar att han helst skriver musik utifrån en text, »det är svårt att få fram form och idé utan den bärande texten.« Det fanns ytterligare ett skäl till hans tidiga tveksamhet till att använda texter. Både valet av text och själva tonsättningen avslöjar tonsättaren på ett personligt plan, något som i grunden stred mot Sandströms objektiva kompositionsteknik under 1970-talet, där det var tonmaterialet som var det avgörande. Detta gällde inte bara Sandström utan även flera av hans generationskamrater.

Under hela sin karriär har Sandström blandat både traditionell profan och religiös poesi i sina vokalverk tillsammans med expressionistiska och fragmentariska dikter av kända svenska poeter, särskilt Berggren, Frostenson och Ekelöf. Fascinationen för den senare kategorin finns redan antydd i hans egen tidigare nämnda dikt »Säng med askfat«. Ett axplock av poeter och författare han tonsatt säger en hel del om hans preferenser: Augustinus, Poul Borum, Ylva Eggehorn, Lars Forssell, Carl-Erik af Geijerstam, Olov Hartman, Olof Lagercrantz, Kristina Lugn,

Ingrid Kallenbäck, Caroline Krook, Mark Levengood, Prins Claus, Giorgos Seferis, Bo Setterlind, William Shakespeare, Eyvind Skeie, August Strindberg, Edith Södergran, Zacharias Topelius, Tomas Tranströmer, Bengt V. Wall, Maria Wine.

Det blev William Blakes (1757–1827) poesi, snarare än Bibeln som blev mest betydelsefull för Sandströms gradvis förändrade orientering från instrumental- till vokaltonsättare. Tobias Berggren introducerade Blake för Sandström i samband med att de planerade *De ur alla minnen fallna* (och det finns även ett par Blakecitat i den tidigare versionen av dikten). Sandström säger i en intervju med Matts Rying:

> Under de tre åren sedan vi möttes har jag tonsatt tio Blake-dikter, och det har förändrat hela mitt sätt att komponera. Blakes dikter frigjorde hos mig en ny hållning till text över huvud taget. Mitt musikskapande har frigjorts på det sättet att jag numera har en större förmåga att uttrycka vad jag hela tiden skulle ha velat uttrycka; mitt musikskrivande har fått ett nytt slags meningsfullhet med hjälp av texter. Och jag märker att det numera fungerar även när jag arbetar utan text. Just den form av översättning som musikskrivande till text var från början har hjälpt mig kolossalt. Jag har skrivit mycket direkt till orden, till innehållet, och det har fört med sig att jag nu alltid tänker musikdramatiskt när jag komponerar, det må vara ett vanligt orkesterverk. Jag låter instrument och instrumentgrupper spela roller mot varandra så att det uppstår en sorts inbyggd dramatik.

Uttalandet förklarar hur musiken förändrades tack vare texten. I stället för en teknisk apparat som sätter ramarna för ett stycke

blir nu språket formgivande, både beträffande rytmiseringen av enskilda stämmor och av formen i stort. Den här förändringen skulle visa sig vara den mest betydande och bestående av hans stilistiska omsvängningar genom åren.

Sandström kunde identifiera sig med Blake. Denne var både poet och bildkonstnär. Han arbetade som gravör och tryckare och uppfann även gravyrmetoden »relief etching« – det vill säga etsning enligt högtrycksmetoden, att man etsar ner de ytor på plåten som inte ska tryckas och därigenom åstadkommer en upphöjd tryckyta, i princip som en vanlig stämpel. Denna tryckmetod tillämpade han bland annat på sina egna diktverk. Blake höll vid sin död på med att illustrera Dantes *Divina Commedia*. Och han hade en ambivalent och ofta kritisk attityd till kyrkan.

Sandström fascinerades av både den romantiske och revolutionäre poeten och de mytiska aspekterna av Blakes poesi och dess språkrytm. Fascinationen skulle bli långvarig; efter de första körverken 1978–81 skulle han återvända till Blake i slutet av 2000-talet; vissa dikter tonsattes flera gånger.

Den viktigaste av Sandströms Blakekompositioner – och ett av hans viktigaste körverk över huvud taget – är *A Cradle Song/ The Tyger*, ett 15-minuters verk för kör a cappella som har framförts åtskilliga gånger av ett flertal körer. Verket är intressant inte minst för att det trots en romantisk ansats bygger på de modernistiska teknikerna från 1970-talet. Stycket är alltså både bakåt- och framåtblickande. Sandström valde »The Tyger« från samlingen *Songs of Experience* i kombination med »The Cradlesong« från *Songs of Innocence* och inte »The Lamb« som är systerdikt till »The Tyger«. Vaggsången är kärleksfull och oskyldig; den både är en vaggsång och beskriver en vaggsång. Inledningen lyder:

Sweet dreams form a shade
O'er my lovely infants head.
Sweet dreams of pleasant streams,
By happy silent moony beams.

»The Tyger«, en av Blakes mest kända och analyserade dikter, är mer komplex och svårförståelig. De många tolkningarna talar om en dikt som å ena sidan betraktar tigern som farlig, som en kontrast till lammet, men å andra sidan som ett skapelsens under. Inledningen illustrerar den motsättningen:

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

Det är alltså frågan om två dikter med helt olika stämning och innehåll, och Sandströms skisser visar att han först satte de två texterna som två separata stycken för att sedan sammanfoga dem efter att ha gjort vissa justeringar. Kompositionsprocessen är därmed inte helt olik den i *Close to* … »The Cradlesong« är uteslutande diatonisk (samma toner som en durskala), men störs ibland av utspridda, knappt hörbara, kvartstoner från soloröster ur kören, medan »The Tyger« börjar och slutar med intensiva viskningar av »Tyger«, och däremellan utvecklas till en mer komplicerad körsats. Kombinationen av de två ger en mycket egendomlig och motsägelsefull effekt, men utmanar lyssnaren att följa de olika språkliga och musikaliska lagren. Precis som många andra verk bygger stycket på utvecklingsprocesser som gradvis drivs mot kulminationer. När fler än en dikt framförs samtidigt blir det naturligtvis svårt att förstå texten, något som

inte var ett problem för Sandström vid den här tiden. I samband med ett uppförande av *Three Poems by William Blake*, ett verk skrivet vid samma tid, berättade Sandström att han försökt översätta dikterna till musik, och texten blir av mindre betydelse vid framförandet, som han uttryckte det: »Jag slätar ofta över texten.«

Sandströms Blaketexter kommer med ett undantag från de två komplementära samlingarna *Songs of Innocence* och *Songs of Experience* och illustrerar Sandströms återkommande dualism. Endast en dikt är tagen från ett annat sammanhang. Undantaget, *To see a World* (2007) en vers från »Auguries of Innocence«, finns inte dualismen mellan dikterna utan i varje verspar:

To see a world in a grain of sand,
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand,
And eternity in an hour.

HÄGERSTENS MOTETTKÖR

Jämte komponerandet och undervisningen blev medlemskapet som andratenor i Hägerstens motettkör från mitten av 1960-talet, 1966 troligen, och runt tjugo år framåt kanske den viktigaste erfarenheten för Sandströms professionella liv. Han har till och med hävdat att det var tack vare kören och dess dirigent Ingemar Månsson som han alls började skriva för kör. Genom åren framförde kören många av de centrala historiska verken för kör a cappella och kör med olika ensembler: Bachs passioner, *h-mollmässan*, motetter och *Magnificat*, Händels *Messias*, Bruckners *e-mollmässa*, Beethovens *Missa Solemnis* och *symfoni nr* 9 samt viktiga verk från 1900-talet som Schönbergs *Friede auf Erden* och Poulencs *Figure humaine*, vart och ett en enastående prestation

Sven-David Sandström var starkt engagerad i Hägerstens motettkör både som tonsättare och körmedlem. På detta omslag till en LP-skiva från 1987 med körmusik av Sven-David Sandsröm och Thomas Jennefelt ses Hägerstens motettkör med sin ledare Ingemar Månsson mitt i den främsta raden. Bakom honom, som nr 8 (räknat från både vänster och höger) står Sven-David Sandström.
Omslagsfotot togs av Jacob Forsell.

för en liten amatörkör i förorten kan man tycka. Men kören som repeterade i Uppenbarelsekyrkan i Hägersten hade få medlemmar från Hägersten. Den hade fått ett så gott rykte att sångarna kom från hela Stockholm och från många samhällsklasser: lokförare, justitieråd och förskolepersonal. Så småningom tillkom fler tonsättare än Sandström – Erik Förare, Stellan Sagvik och Nils Tykesson – vilket ledde till att kören så småningom fick en utpräglat nutida repertoar.Det dröjde flera år innan Sandström skulle våga skriva något för kören. Det första verket var det tjugo minuter långa klangfärgsstycket *Lamento* (Klagan, 1971) med kaotiska, improvisatoriska inslag som vissling och skrik för tre körgrupper och fyra tromboner följt av *Dilecte mi* (Min älskade, 1974) för åttastämmig kör, ett mycket svårt stycke som kören fick lägga ner åtskillig tid på. Inget av dessa verk står på repertoaren längre eller finns på fonogram, men kören skulle uruppföra flera av hans mest kända verk från senare delen av 1970-talet fram till 1994, verk som sedan skulle framföras av en mängd körer. Ett betydande exempel är *En ny himmel och en ny jord* (1980) som skrevs till Månssons kör med tanken att verket så småningom skulle kunna sjungas av körer på lägre teknisk nivå. Trots det rika bruket av kluster – täta, dissonanta ackord med bara ett eller ett halvt tonsteg mellan tonerna – fungerar stycket väl för amatörkörer med mindre erfarenhet av nutida musik. Strukturen i stycket är byggd av parallella terser, samma intervall som byggstenarna i tonal musik, vilket gör det enklare att framföra. Texten från *Uppenbarelseboken* talar inte om död och förintelse, utan om den nya världen som framträder efter apokalypsen.

Agnus Dei (1981) för sextonstämmig kör blev ett genombrott för Sandström som populär tonsättare av sakral körmusik. Stycket orsakade en sensation när Hägerstens motettkör urupp-

förde det vid den internationella körfestivalen i Stockholm 1981. Efter framförandet sprang delar av publiken fram och formligen slet noterna ur händerna på sångarna. Den meditativa stämningen genom de utdragna ackorden och klangerna som växer och drar sig samman skulle komma att utmärka många av Sandströms körverk sedan dess. Camilla Lundberg, som var medlem av kören under många år, kallar stycket ett paradigmskifte – så revolutionerande kändes det för körmedlemmarna som aldrig hade känt en sådan entusiasm för hans verk tidigare.

Följande år skulle hans mest omtalade verk framföras, helt väsensskilt från *Agnus Dei* och helt väsensskilt från något annat svenskt verk hittills.

I Erik Sollermans »Ung konstnär från Borensberg på väg mot musikens höjder«, Missionsbaneret 1975-01-09, ger Sandström några trevande kommentarer beträffande musik och text. Sin rädsla för texterna diskuterar han i Göran Bergendals »Sven-David Sandström –'through and through': Göran Bergendal rotar i en tonsättare och ett orkesterstycke«, Nutida Musik årg. 17, nr 3 (1973/74), s. 14–19. Han kommenterar Blakes betydelse i Matts Ryings »'Inga leksaker fick tas med på den långa resan': Tobias Berggren och Sven-David Sandström intervjuas«, Nutida Musik årg. 25, nr 3 (1981/82). En allmän betraktelse över vilka texter han föredrar finns i Oliver Parlands »A tre voci: Samtal med Sven-David Sandström«, Divan nr 4 1996, s. 33–40.

FONOGRAM

Ett stort antal av Sandströms körverk, både tidiga och sena, finns tillgängliga, ibland i flera inspelningar: *A cradle song/ The Tyger*, Chandos (CHAN 9264), The Danish National Radio Choir, Stefan Parkman; Phono Suecia (PSCD 139), 2001, Eric Ericsons Kammarkör, Eric Ericson; *Agnus Dei*, Phono Suecia (PSCD 25), 1980, Hägerstens motettkör, Ingemar Månsson; Phono Suecia (PSCD 139), 2001, Eric Ericson, Eric Ericsons Kammarkör; Channel Classics (CCS SA 29910), 2011, Radiokören, Peter Dijkstra. *En ny himmel och en ny jord*, Phono Suecia (PSCD 139), 2001, Eric Ericson, Eric Ericsons Kammarkör; Phono Suecia (PSCD 25), 1987, Hägerstens motettkör, Ingemar Månsson; *April och tystnad*, Phono Suecia (PSCD 139), 2001, Eric Ericsons Kammarkör, Eric Ericson; Naxos (SCS 8.572337), 2009, Eric Ericsons Kammarkör, Eric Ericson; *Ave Maria*, Channel Classics (CCS SA 29910), 2011, Radiokören, Peter Dijkstra; *Ave maris stella*, Caprice Records (CAP 21721), 2005, Allmänna Sången, Cecilia Rydinger-Alin; *A new song of love*, Channel Classics (CCS SA 29910), 2011, Radiokören, Peter Dijkstra; *Birgittas bön*, Ladybird (1363527), 2008, Storkyrkans kör, Gustaf Sjökvist; *Es ist genug*, KMH-förlaget (KMH CD1), 1993, Kungl. Musikhögskolans kammarkör, Eric Ericson; Channel Classics (CCS SA 29910), 2011, Radiokören, Peter Dijkstra; *Four songs of love*, Studio

Acusticum, 2010, Erik Westberg Vocal Ensemble, Erik Westberg; *Hear my prayer, o Lord*, Phono Suecia (PSCD 139), 2001, Eric Ericsons Kammarkör, Eric Ericson; Channel Classics (CCS SA 29910), 2011, Radiokören, Peter Dijkstra; Fuga (Fuga-9302), 2011, Key Ensemble, Teemu Honkanen; Harmonia Mundi (HMU 907311), 2003, Estonian Philharmonic Chamber Choir, Paul Hillier; Simax classics (PSC 1134), 1998, Det Norske Solistkor, Grete Pedersen Helgeröd; SonoConsult (EE80), 2000, KFUM:s kammarkör, Ragnar Bohlin; *To see a world*, Studio Acusticum, 2010, Erik Westberg Vocal Ensemble, Erik Westberg; *O Guds lamm* från *Mässordinarium och Psaltarpsalm*, Arkens rundradio (CD 9801), 1998, Uppsala Domkyrkokör, Milke Falck; *Veni sancte spiritus*, BIS (BIS-CD-789), 1997, S:t Jakobs Kammarkör, Gary Graden; *och åter tomhet* ur *Tre stycken för manskör*, Phono Suecia (PS 25), 1992, Hägerstens motettkör, Ingemar Månsson.

Ett av de få verk Sandström skrev för en röst och ensemble är *Nu dricker jag dig till*, som finns tillgängligt i två inspelningar, KMH-förlaget (KMH-CD 12), 2000, Malena Ernman, sopran, Stefan Bojsten, piano; Malmö Audioproduktion (MAP CD 8922), 1989, Marianne Eklöf, sopran, Stefan Bojsten, piano.

De ur alla minnen fallna

Fortfarande kan jag se helvetet när jag lyssnar på det [Requiem]: en barnslig bild av ett hål och en plåga fysiskt betingad. Eftersom jag känner mig skyddad, lockas jag att gå ner i underjorden, jag räds inte. Jag vill att det finns ett helvete som motsats till himlen, ett polaritetsbehov hos mig.

SANDSTRÖM INTERVJUAD AV OLIVER PARLAND 1996

I SANDSTRÖMS STORA samling av skisser för olika verk finns det ytterst sällan några kommentarer. Skisserna består av neutrala uppställningar av ton-, rytm- och textmaterial. Ett undantag finns i skisserna till *De ur alla minnen fallna*. I början av Agnus Dei/De profundis skriver han:

3/8-79 fredag morgon 7.00 (6.55)
Startar helt oförberedd, tom och med värkande huvud.
Slutförde i går a cappella satsen V communio djupt gripen.

Anteckningen illustrerar inte bara Sandströms arbetsdisciplin (och betydelsen av exakt tidsangivelse), utan hur emotionellt starkt komponerande kunde vara, och att det här verket var mycket speciellt i det hänseendet.

Bengt Emil Johnson – poet och administratör vid Sveriges Radio under flera decennier, bland annat som musikradiochef 1979–84 – sammanförde 1978 Sandström och textförfattaren till verket, poeten Tobias Berggren, som Johnson hade känt sedan

1960-talet och som vid den här tiden regelbundet medverkade i Sveriges Radio. Johnson frågade Berggren om han hade någon text som skulle kunna tonsättas. Valet av Sandström var inte helt självklart. Han var vid den här tiden inte känd för sina textsättningar, även om han hade skrivit flera körverk och två kyrkooperor. Det var snarare hans rykte som modernistisk tonsättare med en enorm förmåga till starka uttryck som hade fångat Johnsons uppmärksamhet, vilket är tydligt i dennes påannonser av Sandströms verk vid radioutsändningarna av Nutida Musikkonserterna. Tanken var att samarbetet skulle resultera i ett kortare verk för radion, ett kammarmusikaliskt hörspel som skulle blanda poesi och musik. Berggren föreslog sin långdikt »Resa i den integritetslösa världen«, till vilken han gjorde vissa tillägg. Men när Sandström fick ett utkast till librettot i sin hand blev han så inspirerad att han började komponera en textlös kör- och orkesterprolog till vad som skulle komma att bli ett av de mest betydande svenska verken under 1900-talet, ett hundraminuters *Requiem*, med undertiteln *De ur alla minnen fallna*, för blandad kör, barnkör, fyra solister, recitation på tonband och stor orkester. Det är inte helt orimligt att anta att detta verk, om det inte hade skrivits av en svensk tonsättare med en svensk text (utan kanske någon från ett centraleuropeiskt land på tyska eller franska) skulle stå omnämnt i de internationella musikhistorieböckerna.

Sandström kände att det var omöjligt att komponera ett mindre stycke med en så oerhört stark text och han fick Radions tillstånd att utöka det. Sedan skrevs hela verket på runt åtta månader varefter det långa renskrivnings- och stämskrivningsarbetet vidtog för notskrivarna vid Sveriges Radio. Vid den här tiden brukade Sandström själv skriva rent sina verk i en mycket noggrann och elegant stil. Men det här 250-sidiga partituret, en

Inför uruppförandet av rekviet *De ur alla minnen fallna*.
Från vänster: det väldiga partituret, dirigenten Leif Segerstam, musikradiochefen Bengt Emil Johnson, författaren Tobias Berggren och tonsättaren Sven-David Sandström.
Foto: Jan Wirén, Scanpix.

meter i höjdled blev helt enkelt för mycket. Som flera andra tonsättare, till exempel Bo Nilsson, betraktar Sandström den faktiska pikturen av notskriften som en del av hantverket, och han använde ett arkitektritbord när han skrev rent sina partitur. Tidigt i karriären visste han inte hur hans kompositioner lät innan han hade hört dem; han tyckte om att fylla notpapperet med vackra tecken. Han såg det snarare som en fördel, som han berättade för Jan Lennart Höglund: »Jag tänker inte i invanda melodiska och harmoniska banor på något sätt, inte ens i formella mönster utan jag kan hela tiden vara fri och tänka och få impulser från vad som helst.«

Prologen är komponerad på ett vid den här tiden för Sandström typiskt sätt, men med en intressant, symbolisk skillnad. Tonserier och rytmer har som så ofta tidigare genererats och mer eller mindre mekaniskt applicerats på framför allt träblåsarsektionen. Under vissa partier bestod varje stämma uteslutande av snabba notvärden med varierade artikulationer och rytmer. Sandström gick sedan in med ett radergummi och avlägsnade åtskilliga av de mödosamt kalkylerade och nedskrivna tonerna så att de som återstod formade visuella flamliknande strukturer, som för att illustrera skärselden: »Människans avgrundsvrål inför helveteselden.« Resultatet blev ett visuellt fascinerande partitur och mycket illustrativt med rösternas textlösa skriande glissandi.

Verket lånar formen från den katolska *Mässa för de döda* (Missa pro defunctis) innan det Andra Vatikankonciliet (1962) gjorde revideringar av texterna. I sin liturgiska form har den latinska texten tolv avsnitt (Introitus, Kyrie eleison, Graduale, Tractus, Sequentia (Dies irae), Offertorio, Sanctus, Agnus Dei, Communio, Pie Jesu, Libera me och In paradisum), men det finns ingen konsensus genom musikhistorien hur många och vilka satser en tonsatt mässa ska ha förutom att Graduale och

Tractus inte brukar ingå. Verdis version får illustrera en indelning, vilket också är Sandströms indelning i hans traditionella latinska requiem från 2010:

1. Requiem aeternam (Ge dem evig vila, Herre); Kyrie eleison (Herre förbarma dig);
2. Dies Irae (Vredens dag) indelad i Tuba mirum (Basunen skall sprida ett förunderligt ljud), Liber scriptus (En fullskriven bok ska tas fram), Quid sum miser (Vad skall jag olycklige säga då), Rex tremendae (Du Konung i ditt fruktansvärda majestät), Recordare (Kom ihåg, käre Jesus), Ingemisco (Jag suckar som en skyldig), Confutatis (Sedan de förbannade blivit överbevisade), Lacrimosa (Den dagen är full av tårar);
3. Domine Jesu Christe (Herre Jesus Kristus);
4. Sanctus (Helig);
5. Agnus Dei (Guds lamm);
6. Lux aeterna (Det eviga ljuset);
7. Libera me (Befria mig).

Andra tonsättare har gjort annorlunda val. Fauré tog med In paradisum men inte Dies irae i dess helhet. Brahms *Ein deutsches Requiem* utgår från en helt annan text och är dessutom på tyska, vilket inspirerade Karl-Erik Welin (1934–1992) att komponera *Ett svenskt requiem*. Requiem-formen bygger alltså på stor men relativt fri tradition, och Berggrens och Sandströms *Requiem* har ett än friare förhållande till texten. Det innehåller satserna Prolog, Introitus, Dies irae, Offertorium, Libera me, Communio, Agnus Dei – De Profundis, Credo & Resurrectio Animarum (Uppståndelsen för alla själar), men texten är på svenska med några korta fraser på engelska och har bara ytliga likheter med den katolska sakrala texten.

»Resa i den integritetslösa världen« från Tobias Berggrens samling *Resor i din tystnad* har en tydlig ramberättelse som underlättar förståelsen av *De ur alla minnen fallna* och placerar verket i ett större sammanhang. Berättaren (Den resandes röst) företar en sjöresa till det integritetslösa landet och liksom »De ur alla minnen fallna« finns det ett dramatiskt anslag genom andra röster i dikten (Sång utifrån och Röster inifrån Berget). Den resande stiger in i Berget, och där börjar dödsmässan som i stora delar är identisk med *De ur alla minnen fallna*. Berggren lyssnade vid den här tiden mycket på Bach och hade inspirerats av dennes sakrala musik (även om Bach inte skrev något requiem). I Dies Irae hörs röster från berget läsa fragment från George Stiernhielms (1598–1672) stora hexameterdikt *Hercules:*

> Hel i dag och sund, frisk, lustig, fager och röder,
> morgon är kaller i mun, stockstelnad styver och döder.

i kombinationer med citat från *Private*, en fyrspråkig porrtidning:

> Bin ich mit meinen 17 Jahren eine Augenweile, mein
> Lebensinhalt sind Schwänze
> ein dicker Schwanz im Mund lässt mir ein wohliges
> Gefühl durch den Körper Rieseln

I *De ur alla minnen fallna* kombineras de två med Berggrens egen diktprosa. Kombinationen av citat från »den svenska skaldekonstens fader«, våldspornografi och banala alldagliga fraser – vilka i Katarina Frostensons ord »illustrerar det utjämnade, nersuttna livet i folkhems-Sverige« – ger verket en extrem komplexitet och expressivitet. Texten altereras mellan sopran- och barytonsolo, samt kör:

Hel i dag och sund, frisk, lustig, fager är jag, 17 år gammal, en ögonfröjd mitt livsinnehåll är – Kukar!!
– en glädjefylld, förfinad köttslighet …
Vi lever enkelt, går här i våra sysslor, sköter oss Går i skogen och tittar på plastpåsar, kläder och befattningar har vi, vi kan utan speciella hjälpmedel –
Morgon är kaller i mun, stockstelnad styver och döder, en smekning –
En tjock kuk i munnen!!!

Originaldikten slutar med att berättaren återvänder ur berget, och ser världen i ett delvis annorlunda ljus, och hela dikten slutar i ett optimistiskt naturromantiskt skimmer.

De ur alla minnen fallna innehåller ett viktigt tillägg som förklarar titeln och totalt sätter sin prägel på verket och hur det togs emot: ett citat från Serge Klarsfelds *Die Endlösung der Judenfrage in Frankreich* (Den slutgiltiga lösningen på judefrågan i Frankrike) – Berggren hade vid den här tiden börjat intressera sig för sina judiska rötter. Serge och makan Beate Klarsfeld har länge bedrivit en jakt efter nazistiska krigsförbrytare från andra världskriget och grundade organisationen »Les Fils et Filles des Deportés Juifs de France« (Sönerna och döttrarna till Frankrikes deporterade judar). De bidrog till att flera krigsförbrytare kunde ställas inför rätta, bland andra Klaus Barbie och Kurt Lischka. Berggren tillägnade dikten Beate Klarsfeld (och som av en tillfällighet utsattes paret för en bilbombattack utanför sitt hus i Paris 1979, samma år som *De ur alla minnen fallna* skrevs, en attack som de överlevde). Citatet är ett av de mest chockerande avsnitten av verket och kommer från en fotnot i boken som beskriver deportationen av judiska barn under *Vél' d'Hiv'*-razzian i Paris den 16–17 juli 1942. Runt 13 000 offer,

däribland 4 000 barn, greps och hölls i cykelstadion Vélodrome d'Hiver för att sedan skickas till Auschwitz. Texturvalet från Klarsfelds bok är tänkt att kontrastera de statistiska framställningarna från förintelsen där offren reduceras till siffror, som i resten av boken där dokument från SS-officerare och byråkrater finns återgivna. Avsnittet läses med en neutral nyhetsuppläsarröst genom högtalare och får därmed en enastående stark effekt. Som Berggren skriver i manuskriptet, »Detta *skall* läsas av *June Carlsson* i *det dämpade rummet*. Karaktären på uppläsningen skall vara av *objektivast tänkbara nyhetsrapporteringssort*. (Denna anmärkning är inget önskemål utan [nästan] ett villkor!)«:

> Om nätterna från barnförläggningen kunde man höra
> Barns förtvivlade gråt och skriken från de små
> Som i sin svåra situation hade mist förståndet.
>
> Efter några dagar var det klart för avfärd i fullpackade
> järnvägsvagnar till förintelsen.
> Alla skulle visiteras före avfärden. Detta gällde
> också barn i två-, treårsåldern. Även deras små bylten
> skulle genomsökas av polisen för judefrågor.
> Inga leksaker fick tas med på den långa resan.

Kören tar vid och upprepar, kraftfullt reciterande den sista raden.

Verket är alltså oerhört starkt och chockerande – och svårbegripligt för många av de medverkande, i alla fall till en början. Efter flera avhopp – två körer hoppade av, en från Adolf Fredriks musikklasser och en barnkör från Jacobs kyrka – plockades en flickkör hastigt ihop av körledaren Stefan Sköld, och undan för undan blev verket förståeligare för de medverkande, inklusive de professionella musikerna i Radiokören, Kammarkören och Radio-

AFTONBLADET

BARNKÖR

förbjöds sjunga

RUNDA ORD

i Sveriges Radios

CHOCK-

KONSERT

Aftonbladets löpsedel den 13 februari 1982. »Runda ord« är ett uttryck härstammande från skådespelaren Per Oscarsson, som efter ett skandalartat uppträdande i Hylands hörna annandag jul 1966 under en period kom att framstå som en guru för ett avspänt förhållande till sexuallivet – även i val av ord.

Vid ett framträdande i denna egenskap talade han för språklig frigörelse och betecknade det vanligaste och mest förbjudna verbet som ett »runt ord«.

 symfonikerna. Instuderingen krävde också en pedagogisk insats genom att Berggren bjöds in och berättade om sina intentioner. Man måste citera ondskans språk, enligt Berggren:

> Detta är en svart mässa, en omvänd mässa. Meningen är att gå in i lyssnaren och återskapa människors ångest och fasa. Det kan jag inte göra med en rak text, det kunde inte TV-serien Holocaust heller. Varför skriver jag snuskord här och var? Jo, för jag vill ge en bild av *av-humaniseringen* – hur vi av våldspornografi förvandlas till *o-människor*. Det var omänniskor som mördade hundratusentals judiska barn. O-människan är den djävul som var förutsättningen för förintelsen …

Sandström berättade 1996 att han kände en desperation i skaparprocessen. »Jag var helt uppgiven inför den massiva påverkan texten utsatte mig för, på ett sätt som jag aldrig upplevt igen. Jag var tvingad att skriva det ur mig, gick hemma och skrev hela tiden, samtidigt som jag var väldigt upprörd.« Men det var svårt för Sandström att tonsätta de pornografiska uttrycken, då han var tvungen att spränga frikyrkliga tabun. Camilla Lundberg påpekade efter uruppförandet att kombinationen av Berggrens dikt och Sandströms musik var optimal, Tobias Berggrens dikt skulle aldrig ha nått så långt i en annan tonsättning, och Sandströms musik skulle aldrig ha nått så långt med en annan poesi. Detta illustreras tydligt i avsnittet från Dies Irae som beskriver en våldtäkt och påföljande tortyr och mord sjungen i första person av offret självt:

> Men jag ser på dig i spegeln, ung och ljuvlig
> Du lever i min skugga älskling

Min skönhet får dig att, fast man, försöka härma mina
åtbörder, gester
Och minnas mig genom att i hemlighet låtsas att ditt
ansikte är
mitt …
Å! Det himmelsblåa band de band mig med
ger jag till dig till minne, älskade …
Fast det är ju lite multnat … Se där på fönsterbrädet
Dammet där, där är det … bandet
som de band mig med. Sen slet de av mig klänningen.
Och sen tog de mig allihopa
Både själva och med flaskor
Både hela och de som var sönder
Både fram och bak, och med glödande järn
Rotade de ut mitt foster Mina naglar drog de ut, min
älskade,
Min tunga klippte de av med en ullsax, brände mina ögon
Och piskorna, de spanska järnen, elektroderna Så
Klädde de av mig min huds klädnad
Och dödade min 17-åriga kropp
Och här är jag nu hos dig i kväll och jag älskar dig

Sandström låter sopransolisten framföra berättelsen genom en naiv och egendomlig romantiskt melodi i soloflöjt med stråkackompanjemang, som ger avsnittet en absurd och skrämmande stämning. Berggren har vid flera tillfällen refererat till Pier Paolo Pasolini som inspirationskälla och framför allt *Salò, eller Sodoms 120 dagar*, en film minst lika chockerande som *De ur alla minnen fallna*. Pasolini, som i sin tur utgick från Marquis de Sades *Les 120 Journées de Sodome* och Dantes *Divina Commedia*, beskriver allegoriskt de sista månaderna av Salò-republiken, den

 nazistiska lydstaten i Norditalien, där fyra män kidnappar arton ungdomar och för dem till ett slott där de torteras och förödmjukas. Det himmelsblåa bandet är en direkt referens till filmen; bandet delas ut till de ungdomar som ska torteras till döds, de övriga får leva och följa med till Salò. Tortyrscenen i *De ur alla minnen fallna* har stora likheter med de avslutande scenerna av *Salò* som genom en alienerad kamerateknik och naiv musik påminner om Sandströms distanserade sättning av texten.

Liksom *Inferno* från *Divina Commedia* är *De ur alla minnen fallna* en allegorisk framställning av helvetet. Berggrens text liknar sina föregångare genom de litterära förebilderna. I Pasolinis film återges i förtexterna en förteckning över väsentlig litteratur, en »Bibliografia essenziale«, böcker och essäer av de Sade, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Simone de Beauvoir, Pierre Klossowski och Philippe Sollers, och både Barthes och Klossowski citeras i filmen. Katarina Frostenson – som senare skulle samarbeta med Sandström i *Staden* och *Ordet* och få sina texter tonsatta i »I det gula« och »Se öarna« – visar i en stor textanalys publicerad i Nutida Musik ett motsvarande djup i Berggrens verk. Lars Gustafsson har också lyft fram de litterära kvaliteterna i dikten, speciellt Berggrens sätt att blanda högt och lågt språk och tar som exempel följande strof från den avslutande satsen:

Människans landskap
ville jag återge
Längtan
till dessa Ögon
Som är Gudinnans
över de urblekta tapetrosornas
oerhörda och heliga gåta.
Svala, glittrande

Vid Nordiska Rådets parlamentariska session i Stockholm i februari 1984 mottog författaren GöranTunström Rådets litteraturpris för romanen *Juloratoriet* och tonsättaren Sven-David Sandström musikpriset för *De ur alla minnen fallna*. Vid högtiden i Blå hallen beklagade rådspresidenten Karin Söder att man inte hade möjlighet att där och då låta framföra det prisbelönta verket. Det fick bli kammarmusik.
Foto: Victor Lenson Brott, Scanpix.

fläckade, genom all ondska släpande
är dina ögons blommor, ljuvliga

Gustafsson fortsätter:

> Och här finns obsceniteter, ramsor av det slag som pojkar på skolgårdar brukar lära varandra. Berggren vill använda *hela* språkrummet. Det har som alla förstår inte någonting med provokationsestetik att göra, det är mystikerns sätt att handskas med det alltför stora: complexio oppositorum.

Som Pasolini ser Berggren sin konst i bilder. Den återkommande tapetmetaforen från hotellrummet, en ofta förekommande plats i Berggrens diktvärld, i verkets inledning sätter ramarna för historien:

> Och genom den flottfläckade tapeten hörs som svaga sånger. Genom tapetblommorna vaggar liksom genomskinliga kroppar, växer ur de bleknade tapetrosorna

Men skillnaden mellan texten till *De ur alla minnen fallna* och den tidigare dikten är betydande. Requiemtexten är skriven för att framföras, inte läsas. Berggren har en stor musikalisk kunskap, han har spelat piano och fick en stor repertoarkännedom. flera av hans dikter skulle senare ha musikaliska referenser som samlingen 24 *romantiska etyder* från 1987, från vilken en dikt tonsattes av Sandström, *Etyd nr* 4 *som i e-moll*.

Samarbetet mellan tonsättare och poet var intimt. De diskuterade utformningen av verket i detalj, och för Berggren, som bevistade repetitionerna, öppnades en ny fascinerande musikalisk värld. Det maskinskrivna utkastet till librettot innehåller

anvisningar om den musikaliska utformningen, speciellt i den mest kaotiska Agnus Dei-satsen, där Berggren bland annat föreslog att »Lammet kommer Lammet går« ska sjungas till melodin »Kovan kommer«, en anvisning som Sandström följde.

Liksom Berggren använder Sandström hela det musikaliska spektret, från våldsamma modernistiska utbrott och skrik, till sublima körpartier och banala citat. Och, liksom Pasolinifilmen *Salò*, erkänner verket de musikaliska begränsningarna mot slutet. I filmen begår den pianist som ackompanjerar de sadistiska berättelserna självmord; hos Sandström slutar hela verket med en nästan tjugo minuter lång, mestadels lågmäld körsats, med korta inpass av solisterna. Det är språket och den enkla musiken som tar över i en okomplicerad, nästan romantisk körsats, helt utan den stora orkesterapparaten.

Sandström fick flera gånger frågan om *Requiem* är ett religiöst verk, vilket han tveklöst bejakade, men därmed inte sagt att det är ett verk för kyrkan. Sandström ser, som vi vet, inte religion och kyrka som identiska, som han i ganska starka ordalag uttryckte sig i en intervju i Svenska Missionsförbundets tidskrift Svensk veckotidning:

> Är det inte så att många angrepp på kyrkan är berättigade? Har det inte begåtts hemskheter under Lammets stämpel? Har man inte förmågan att acceptera dessa frågeställningar tror jag att man har svårt att själv få någon ro eller frid i sin religion eller i sin kristna tro. Då har man inte kommit genom problemet med det ondas realitet. Texten i Requiemet tar faktiskt med lyssnaren ända ner i »helvetet« och skildrar alla avarter och brutaliteter som förekommer i tiden.

Men den tolkningen delades inte av alla. Debatten om verket skulle bli intensiv, naturligtvis.

»När en dödsmässa hamnar på löpsedlarna är det ett tecken på liv.«

Det är inget att förundras över att ett verk med titeln »Requiem«, där en aria beskriver en brutal tortyr och där texten till Agnus Dei, Guds lamm, innehåller textfragmentet »Mary was a little whore« (Maria var en liten hora), blev kontroversiellt. Men verket kom inte helt som en blixt från en klar himmel. Det har skrivits kontroversiella verk med religiösa undertoner tidigare i Sverige. Bara tre år tidigare uppfördes till exempel Björn Wilho Hallbergs (1938–2009) opera *Josef* – en ung människa som strider mot maktmissbruk och Mariamyten. I samband med det uruppförandet förekom vulgära tidningsrubriker som »Ikväll våldtas jungfru Maria«, men diskussionsvågorna över Sandströms och Berggrens verk nådde betydligt högre och sträckte sig långt utanför kultursidorna. Men det rörde sig om två skilda tonlägen, ett hysteriskt före och ett entusiastiskt efter uppförandet.

Musikeravhoppen i orkestern (bland annat saknas två horn i den inspelning som gjordes från de två uppförandena i Stockholm) och upprörda protester från föräldrar till barnen i kören blev utmärkta löpsedelsrubriker och gjorde uruppförandet till den mest kontroversiella musikaliska händelsen i svensk musikhistoria.

Och utanför Berwaldhallen stod demonstranter och delade ut flygblad vid framförandet. Sandström har berättat att han fann dagarna före uruppförandet mycket obehagliga, och han var tvungen att säga till sin mor att hon inte fick läsa Aftonbladet (vilket hon dock ändå inte brukade göra). Men värre var att även den frikyrkliga dagstidningen Dagen hade varit kritisk mot verket före framförandet (men desto mer positiv efteråt).

Tidigt 1982 publicerades en artikel av Camilla Lundberg som kan ha utlöst debatten. Titeln »1982-02-19: Vredens Dag: Bomber & Sperma!« i versaler hade publicerats i dåvarande Linjeflygs gratismagasin Upp & Ner, en publikation med mycket stor spridning och bred läsekrets. Artikelns profetiska ingress sammanfattade både vulgärdebatten, som inte skulle starta förrän några veckor senare, och även det mycket entusiastiska mottagandet efter de två framförandena:

> – Vulgärt! Grovt! Smaklöst!
> – En stor musikhändelse! Briljant civilisations-kritik!
>
> Så kommer det att låta i Sverige i februari. Och vad eftervärlden kommer att minnas av kulturåret 1982 blir sannolikt »dödsmässan med de fula orden«.
>
> Bakom den provokativa texten döljer sig ett märkligt nutidsrequiem, en magnifik uppgörelse – i ord och toner – med vår tids omänskliga egenheter.

Utanför Berwaldhallen demonstrerade en grupp som kallade sig Akademin för humanistiska studier, det vill säga Europeiska arbetarpartiets (EAP) studentorganisation vid Stockholms universitet. Gruppen är svåridentifierbar, ömsom högerextrem och ömsom vänsterextrem, ofta torgförande bisarra, konspiratoriskt lagda idéer. Det första flygbladet från dagen före uruppförandet uppmuntrade musikerna att bojkotta evenemanget:

> Till Radiosymfonikerna och Radiokören: Bojkotta snuskmässan!
> Det »Requiem« som Du har fått i uppgift att framföra på fredag och lördag har endast ett syfte – att förstöra allt vad musik och konst heter här i landet. Och för att förstöra

> musiken och konsten är det nödvändigt att förstöra musikernas och sångarnas moral. Det är detta som Tobias Berggrens och Sven-David Sandströms s.k. »Requiem« handlar om.
>
> I Sverige liksom i resten av världen härskar nu en situation som kan liknas vid Sodom och Gomorra eller Romarriket vid tiden för dess fall; vidskepelse, pornografi, våld, krig, ocker och allmänt förfall är förhärskande. I en sådan situation är det konstens och konstnärernas uppgift att visa människorna förnuftet och skönheten, så att de kan stärkas i sin önskan att arbeta för det goda. Detta har varit varje stor konstnärs målsättning, på samma sätt som Jesus och den nyplatonska kristendomens apostlar ville stärka människornas förnuft i en tid av moraliskt, kulturellt och ekonomiskt sammanbrott. Det handlar om Din publik, Du har ingen rätt att våldföra Dig på deras förnuft.

Referensen till Sodom och Gomorra är korrekt, och helt i linje med upphovsmännens intentioner och de litterära förebilderna. Men det är svårt att hålla med om att förnuft och konst har gått hand i hand genom historien: *De ur alla minnen fallna* kunde i stället tas som exempel på just det kritikerna eftersträvar, nämligen en djupt gripande konst med starka intellektuella inslag och tydliga historiska referenser. Dagen efter var tonen än mer agiterad i flygblad nr 2 som var ämnad åt premiärpubliken:

> Likheten mellan nazisternas hedniska, narkotikainspirerade flummande och Berggrens är slående, och precis som de skändar han de judiska barnen och den kristna tron.

»Narkotikainspirerade flummande« syftade på att Berggren i en intervju hade tillstått att han under en sjukhusvistelse fått narkotiska preparat, vilket hade hjälpt hans skapande. Men flygbladet förargas även över »den hedniska« gudinnan i den avslutande satsen, vars sista strof lyder:

> Också min ensamhet
> får plats bakom dina blickar. Gudinna! En
> Skuggsång av dina Syner är jag –
> Dina av allt helvete vidrörda syner: Och de är: Världens oerhörda
> Skönhet, när orden
> aldrig mer vidrör.

Det feministiska perspektivet är en föga uppmärksammad aspekt av verket. Offren är kvinnor och barn, med falliska förbrytare. Det är ett tema som sällan skulle återkomma i Sandströms konstnärskap, med undantag för operan *Batseba* och möjligen även operan *Staden*.

Den sensationshysteriska debatten dog ut snabbt efter uppförandet, och också Aftonbladet hyllade verket, även om rubriken »Mässan med runda ord blev succé« fortfarande byggde på sensationsjournalistiken. Två skribenter sammanfattade väl mottagandet i pressen: Camilla Lundberg satte kritiken i ett historiskt perspektiv dagen efter premiären:

> Ack, kära massmediekolleger som larmat i högan sky över några ord ryckta ur sitt sammanhang! Sådana uttryck och bilder har använts i århundraden av alla slags konstnärer i alla slags gravallvarliga eller uppsluppna sammanhang!

 Och Birgitta Huldt skrev i Svenska Dagbladet:

> Med språkets hjälp och musikens tas vi med på en mödosam vandring i underjorden, den underjord som människans inre gömmer. »De ur alla minnen fallna« håller åhörarna i ett obönhörligt, gastkramande grepp som inte släpper förrän i de sista av verkets cirka 90 minuter, den avslutande Credo & Resurrectio Animarum-satsen.

Tonsättaren Hans Gefors satte verket i ett kulturpolitiskt perspektiv och påpekade att det bara var ett år sedan det kom ett nödrop från tonsättarna i Expressen beträffande deras arbetsvillkor:

> Men plötsligt har en tonsättare och hans musik kommit så långt i allmängiltig uttryckskraft att alla stannar upp, lyssnar och blir träffade. I det här verket klagar ingen över publikfientligt experimenterande, abstraktioner eller specialisering. Ändå är musiken frukten av allt detta. Sandström har med sin tidigare produktion borrat sig igenom vår tids musikspråk och skapat ett andningshål mot den historieförgiftning som annars försänker musiklivet i ett apatiskt tillstånd.

Gefors avslutade elegant:

> Tecknen hopar sig. Den nya musiken är inte död. Tvärtom. När en dödsmässa hamnar på löpsedlarna är det ett tecken på liv.

Verket diskuterades igen en månad senare, då en kort men betecknande debatt tog vid. Tonsättaren och pianisten László

Horváth (som senare skulle komma att göra sig känd som filosof och kulturprovokatör under sitt latiniserade namn Ladislaus Horatius) skrev ett kort inlägg som fjärmade diskussionen från det blasfemiska och i stället satte fingret på en central fråga: Vilken är konstens uppgift? Ska den utgöra en kontrast till den brutala verkligheten, ge en respit och utgöra en oas av skönhet, eller ska konsten även kunna skildra det svåra och dagsaktuella? Historiskt sett har tendensen varit det förra alternativet, men med betydande inslag av det senare; brutalitet och våld har historiskt sett skildrats genom myten. Horváth ställde frågan på sin spets. Tobias Berggren, skrev han …

> … vill att vi ska »starkt reagera på den djävulska talang vi har att iscensätta – hela tiden grymheter«.
>
> I min egen bild av en harmonisk relation mellan konst och människa är det människan som »stiger«, inte konsten som sänker sig. Människan bemödar sig, intresserar, förkovrar, koncentrerar sig – hela tiden spontant och frivilligt – varpå konstverket »svarar« med en »gåva«: en känsla av frihet, gåshud i hårbotten, insikt i något fördolt.
>
> Den konst, som inte lämnar mycket över åt mottagarens inlevelse behandlar människan som en slasktratt; här finns ingen plats för den personliga impulsen, det är bara att gapa och ta emot. Denna konst utgår från att vi är lomhörda, därför skriker den åt oss. Den förutsätter att vi fattar trögt, därför blir den så skolmästaraktig och övertydlig. Den vill göra sig till »språkrör för vårt samvete«, som om vi aldrig lyssnade på vår egen inre röst. Det bästa man kan säga om den är att den inte försöker smickra oss.

Horváth beskriver sin vision av konsten som bärare av det vackra, och ligger inte långt från Akademin för humanistiska studiers åsikter, men hans direkta kritik går ut på att verket är övertydligt och skrikigt. I replikerna påpekade både Berggren och Lars Gustafsson att det fanns en fascistoid ton i inlägget med ett implicit förakt för svaghet, som i Horváths kommentar: »Att snyfta över det förflutna är, som jag ser det, en enkel ursäkt för att slippa se nuets verklighet, den efterklokes knep för att få känna sig lite bättre än sina föregångare.« Berggren själv drog i sin replik en historisk parallell och påpekade att verk som »Picassos *Guernica* inte omfattar en människosyn som ser 'människan som en slasktratt'«.

KÖPENHAMN 1984

Även vid framförandet i Danmark två år senare protesterade musiker genom att ta ledigt; sju korister i Radiokören tog av moraliska skäl tjänstledigt utan lön, men det ryktades även att några tog ledigt för att spara sina röster från det mycket krävande körpartiet. Sensationshysterin var dock betydligt mildare än i Sverige. Men i Danmark utkristalliserades även en tredje typ av kritik mot verket. Efter uppförandet av *De ur alla minnen fallna* i Köpenhamn 1984 skrev den kände tysk-danske musikkritikern Hansgeorg Lenz en lång i stora delar kritisk artikel. Förutom en principiell invändning mot de textliga aspekterna, var Lenz även kritisk till musiken, en kritik som varit helt frånvarande i Sverige:

> Rytmiskt är det inte mycket bevänt med musiken. Orkestreringsmässigt är den primitiv, med färgläggningar gjorda som med en kvast. Den är fantasilöst melodisk, och även när den renodlas som »Libera me«-delens altsolo, är det bara en avspegling av det harmoniska.

> Musiken är inte heller någon inbyggd kontrollfunktion för tidsdimensionen och utvidgar sig ständigt. Speciellt eftersom det inte är polyfont byggande utan homofont staplade klanger, inte arkitektoniska, men kumulativa. Tydligast sker det i det harmoniska med sina triviala förutsägbara tersstaplingar.

Tekniskt sett ligger det mycket i beskrivningen, men den sammantagna effekten av verket blir större än enskilda »homofont staplade klanger« eller »förutsägbara tersstaplingar« – tekniker som för övrigt skulle få än större betydelse för Sandström under 1980- och 1990-talen. Både effekten av och affekten i de stilistiska blandningarna och texten gör att verket ansluter sig till andra traditioner än de som bedöms med rent traditionella tekniska metoder. Verket är snarare besläktat med kollageverk som Luciano Berios *Sinfonia* (1968), där citat från en mängd verk från olika stilar blandas men ändå bildar en homogen enhet.

Det är ingen tvekan om att uruppförandet av *De ur alla minnen fallna* var en av de mest betydande händelserna i Sandströms karriär och verket ett av hans starkaste, för många *det* starkaste. Bara ett år efter uruppförandet blev han invald i Kungliga Musikaliska Akademien och för verket fick han Nordiska rådets musikpris 1984 (endast fyra andra svenska tonsättare har fått priset, Karl-Birger Blomdahl, Anders Eliasson, Åke Hermanson och Lars Johan Werle; Sandström hade blivit nominerad redan 1976 för *Through and through*). Den danske ledamoten av priskommittén Erik Christensen uttryckte sin beundran för verket i sitt tal under prisceremonin som betonar verkets mångbottnade karaktär:

> När man lyssnar på Requiemet flera gånger upptäcker man att det blir nytt för varje gång. Man upplever ett flerdimensionellt konstverk som är som en sammanvävning av ljud man kan se in i och se igenom – en mångtydig helhet där det jordiska livets sorg och glädje uppdagas som i en spegel.

Sandström blev också känd för en stor allmänhet, inte bara för nutida musikkonnässörer, men framför allt blev verket viktigt därför att han nu på allvar kände att han kunde vara friare och personligare i sitt komponerande. Han var inte längre slav under den modernistiska tekniken. I en intervju med Jens Brincker 1984 sätter Sandström upp högt ställda mål för sin konst:

> Jag tror på det onda, som jag tror på det goda. Båda finns som frön i varje människa och i hela världen. När ondskan är på väg att ta över och kväva det goda blir det nödvändigt att slåss mot den. Denna nödvändighet lever jag upp till med min musik. Jag vill inte skriva sådana stilövningar eller prestera intellektuella kraftansträngningar som gav mig internationell succé för 10 år sedan. Jag vill komponera direkt i människors liv.

Sandström hade nu inte bara fått smak på framgången utan också hur det kändes att vara »nyttig«, det som efterfrågades så starkt under de turbulenta åren i slutet av 1960-talet. Han blev också frispråkigare, som när han samma år, 1984, betonade att musiken ska gripa tag i lyssnaren, inte låta någon stå vid sidan om. Han passade samtidigt på att ge en känga åt Svenska kyrkan:

> Det finns en andlig slapphet inom Svenska kyrkan. Andlighet intresserar dem inte, bara byråkrati. Jag är uppvuxen i frikyrklig miljö, där man har en helt annan inställning. Man lever på den andliga väckelsen.

MINDRE KONTROVERSER

Små debatter om Sandströms musik skulle blossa upp emellanåt. Efter uruppförandet av konserten för violin och stråkorkester (1985) i Örebro 1986, kritiserades verket av Tibor Fülep, recensent och tillika professor i violinspel och violinpedagogik vid Musikhögskolan i Örebro. Kritiken gick djupare än bara ett tillfälligt kritiskt omdöme, sådana hade Sandström fått många av genom åren – som i recensionen av *Birgitta-Musik I* där recensenten Eskil Andersson beskrev inledningen som »lika olycksbebådande som en brandkårsutryckning« och musiken i övrigt som »öronbedövande« starka och »gnälligt dissonanta ljudmassor«. I stället kritiserade Fülep en central del av Sandströms estetiska tänkande (av den typ Sandström uttryckte i kommentarerna om sin gitarrmusik ovan): när de musikaliska strukturerna fullständigt dominerar komponerandet kan det musikaliska resultatet bli mindre intressant. Stycket är typiskt för Sandström från den här tiden med tydligt hörbara processer där skalor gradvis utvidgas och passager upprepas med små variationer – ett annat tydligt exempel på samma teknik är flöjtkonserten (1980). Fülep kritiserade hans sätt att skriva för stråkinstrument – verket utnyttjade inte violinens »sångbara egenskaper« – något som skulle bli uppenbart för Sandström bara några år senare:

> Sandström noterar onödigt komplicerade rytmer med stor noggrannhet, som om dessa skulle matas in i en dataterminal eller genomföras med elektronikens hjälp. Han glömmer att det är levande människor med begränsningar i reaktionsförmågan och koncentrationen som skall framföra verket.

Även om recensionen bemöttes av Füleps kollega vid Musikhögskolan Staffan Hedin, som poängterade att ett svårt stycke kräver en ökad arbetsinsats från musikerna, skulle kritiken fastna och så småningom sjunka in. Bara två år senare träffade Sandström violinisten Ann-Marie Lysell under repetitionerna av den andra versionen av operan *Slottet det vita*, och 1989 gifte de sig. Äktenskapet med Gudrun hade varit på upphällningen under flera år, och de hade hållit ihop för Annas skull. Ann-Marie skulle lära honom en hel del om att komponera för stråkinstrument och hon skulle framföra flera verk, dels som orkestermusiker i Hovkapellet och senare i Radiosymfonikerna, och få sig tillägnat *Pieces* för violin och piano (1992) och uruppföra *Diabas* (1991) för soloviolin.

En kritik som också gick på djupet av Sandströms kompositoriska teknik levererades av Johan Jeverud, tonsättare och före detta student till Sandström. I en lång text från 1994 betraktar Jeverud med »viss förundran« en musik, exemplifierad av Sandströms, där de explicita idéerna – de kan vara tagna från fysik, sociologi eller psykologi – dominerar förståelsen av verket i fråga. Följden blir, enligt Jeverud, att musiken inte inbjuder till så mycket tolkning som förklaring. Med »förklaring« avser Jeverud tekniska beskrivningar av tonhöjd och utvecklingsförlopp, eller hur musiken verkar i samhället. Han kritiserar sedan flera tonsättare, inklusive Sandström, för att skriva »gestisk« musik:

> Ungefär att tonhöjderna alla skulle kunna bytas ut mot någonting i närheten … alla tidsvärden mot någonting liknande … merparten detaljer vad gäller instrumentation och dynamik så länge man behåller grundkaraktär – att allt detta skulle kunna bytas ut utan att musik och stycke blev så värst annorlunda.

Den beskrivningen gällde i högsta grad Sandström. Som vi har sett kunde han till och med välja toner med slumpens hjälp under 1970-talet. Men hans kompositionsteknik skulle förändras. *De ur alla minnen fallna* blev en vattendelare, och Sandström skulle fortsättningsvis våga ta ut de stilistiska svängarna.

Sandström komponerade ytterligare två omfångsrika textbaserade verk under 1980-talet, *Ut över slätten en doft av hav* (1984), till text av Ingrid Kallenbäck, för Norrköpings 600-årsjubileum, samt *Drömmar* (1985) till texter av Tobias Berggren, Olof Lagercrantz och Stagnelius. Inget av dem fick tillnärmelsevis så mycket uppmärksamhet som *De ur alla minnen fallna*, och inget av dem finns inspelat på fonogram. De två kantaterna utgör till dags dato de sista icke-sakrala större verk för solister, kör och orkester som Sandström komponerat.

Drömmar blev Sandströms viktigaste verk för kör och orkester under 1980-talet. Det är en ovanlig komposition i det att han fick fria händer att själv välja ut texterna. Sandström valde fem mycket stilistiskt olika dikter av Tobias Berggren (»Vad alla drömmar gör med oss«), Olof Lagercrantz (Danteparafrasen »Slutord i februari«) och Stagnelius (»Resa, Amanda, jag skall …«, »Vän i förödelsens stund …« och »Varligt den som rör vid löven«). Den centrala satsen är »Slutord i februari«, som liksom »Vad alla drömmar« och »Resa, Amanda« betraktar drömmen som en motsats till livet. Vad som sedan följer har inte direkt med dröm-

mar att göra: Berggrens metaforiska beskrivning av livets och tidens kretsgång följd av Stagnelius mest kända diktstrof som får avsluta hela verket:

> Därföre gläds, o vän, och sjung i bedrövelsens mörker
> Natten är dagens mor, Kaos är granne med Gud.

För Sandström ligger det en trygghet i att återvända till poeter han känner till, som om bekanta uttryckssätt ger stadga åt ett verk.

Runar Mangs skrev i sin recension att verket sällar sig »till de allra märkligaste av svenskt körverk genom tiderna«. Detta genom blandningen av det romantiska och det modernistiska:

> … en myckenhet av molltreklanger och septimaakord [sic] –dock så helt nytt och annorlunda kombinerade att ett helt personligt tonspråk uppstår. Men där finns också hela den moderna musikens arsenal som liksom ger den romantiska atmosfären kring dessa harmoniska klanger en frisk skärpa av alldeles enastående slag.

Mangs beskriver den egenskap som blivit ett kännetecken för Sandströms musik sedan slutet av 70-talet, stilblandningen som ger uttrycket en enorm spännvidd. Och mer av den varan skulle komma.

VIDARE LÄSNING

Den mest omfattande presentation av *Requiem »De ur alla minnen fallna«* skedde i ett temanummer av Nutida Musik 25, nr 3 (1981/82). Texterna skrevs av Ingemar Algulin och Bo Wallner, Göran Bergendal, Katarina Frostenson, Thomas Jennefelt, Henrik Karlsson, Matts Rying och Jan Sandström. Martin Tegen, Sven-David Sandströms före detta lärare vid den Musikvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, analyserade delar av verket efter uppförandet, »Sandströms Requiem«, Musikrevy 38, nr 4 (1983), s. 171–174, och flera år senare skrev litteraturvetaren Torsten Pettersson en analytisk artikel om verket, »Dödsmässan bekräftar vår mänsklighet«, Svenska Dagbladet 2004-01-28.

Sandström kommenterade inte verket i någon vidare omfattning, men det finns följande exempel på intervjuer: Leif Aljered, »Ett samtal med kompositören Sven-David Sandström«, Svensk veckotidning 1982 nr 11, s. 12–13; Oliver Parland, »A tre voci: samtal med Sven-David Sandström«, Divan nr 4 1996, 33–40, och Daniel Rydén, »Musiken måste gripa tag«, Sydsvenska Dagbladet Snällposten 1984-01-20. Intervjuad av Jan Lennart Höglund före arbetet med Requiem berättar Sandström om hur han arbetade vid den här tiden, »Möte med en tonsättare«, Mixturen årg. 7, nr 2 (1977), s. 3–6.

Av de många artiklar som skrevs antingen direkt före eller efter uruppförandet kan nämnas Camilla Lundbergs »Skönheten och Odjuret«, Expressen 1982-02-20; Camilla Lundbergs »1982-02-19: Vredens dag: Bomber & Sperma!«, Upp & Ner nr. 1 1982; Jannike Åhlunds »Mässan med runda ord blev succé«, Aftonbladet 1982-02-20; Aino Heimersons »Texterna som kommer att skaka om Musiksverige«, Aftonbladet 1982-02-13; Hans Gefors »Tårar och demonstrationer kring ett nytt musikverk«, Helsingborgs Dagblad 1982-02-27; Lars Gustafssons »Debattinlägget som borde ha refuserats!«, Svenska Dagbladet 1982-03-18; László Horváths »'En smäll i fejset'«, Svenska Dagblade*t* 1982-03-08, och Birgitta Huldts »En dödsmässa utan motstycke«, Svenska Dagbladet 1982-02-20.

Serge Klarsfelds *Die Endlösung der Judenfrage in Frankreich* (Paris: The Beate Klarsfeld Foundation, 1977) ger i sin helhet en bakgrund.

Tobias Berggren försvarade verket i två artiklar: »Anförande till publiken«, Svenska Dagbladet 1982-04-01, och »Nej, min publik är ingen 'slasktratt'«, Svenska Dagbladet 1982-03-12. Berggrens två diktsamlingar som lade grunden för verket är *Resor i din tystnad: dikter* 1972–75 (Stockholm: Bonnier, 1976) och *Namn och grus: dikter* (Stockholm: Bonnier, 1973).

Även vid det danska framförandet skrevs en mängd texter, till exempel Jens Brinckers »En sang om glemte misgerninger«, Berlingske Tidende 1984-01-25, och Hansgeorg Lenz, »En døgnflues besværlige minde«, Information 1984-01-30.

Eskil Anderssons bitska kritik av Sandströms Birgittamusik, »Vacker inledning på sommarens Birgittajubileum i Vadstena«, publicerades i Östgöta Correspondenten 1973-06-25

Diskussionen mellan Tibor Fülep och Staffan Hedin om violinkonserten publicerades i Nerikes Allehanda: »Komplicerad Sandström«, 1986-01-20; »Inte musikernas fel att toner sätts trist«, 1986-01-23, och »Fatalt missgrepp«, 1986-01-23. Johan Jeveruds »Om musikaliska avbilder«, Artes årg. 20, nr 2 (1994), s. 126–136, innehåller inte bara en diskussion om Sandström, utan utgör en intressant estetisk betraktelse för den senaste svenska konstmusiken.

En ingående analys av EAP gjordes av Magnus Hjort, *Hotet från vänster: säkerhetstjänsternas övervakning av kommunister, anarkister m.m.* 1965–2002, forskarrapport till Säkerhetstjänstkommissionen, SOU 2002:91 (Stockholm: Fritzes offentliga publikationer, 2002), http://www.regeringen.se/sb/d/108/a/450.

En av de mest intressanta recensionerna av *Drömmar* var Runar Mangs, »Uruppförande av märkligt slag«, Dagens Nyheter 1988-01-31.

FONOGRAM

De ur alla minnen fallna: Missa da requiem spelades in i samband med uruppförandet och gavs ut både på LP och CD, Caprice Records (CAP22027), 1992, Marianne Mellnäs, sopran, Birgitta Svendén, alt, Esaias Tewolde-Berhan, tenor, Mikael Samuelsson, baryton, Radiokören, Eric Ericsons Kammarkör, Radioorkestern, Leif Segerstam.

Övriga verk som nämns i kapitlet och som finns inspelade är *Konsert för flöjt och orkester*, Caprice Records (CAP 21418), 1994, Tobias Carron, Sveriges Radios Symfoniorkester, Leif Segerstam; *Etyd nr* 4 *som i e-moll*, Phono Suecia (PSCD 44), 1990, Eric Ericson, Eric Ericsons Kammarkör; Phono Suecia (PSCD 139), 2001, Eric Ericson, Eric Ericsons Kammarkör; *Se öarna*, SFZ records (SFZ 1002), 2001, Marianne Eklöf, mezzo, Östersund Blåskvintett.

Helomvändningen

Ibland blir jag jätteförbannad på det där modernistspöket! Jag skulle kunna komponera tio modernistiska grejer om året som inte skulle beröra mig ett dugg. Det är den musiken som är utspekulerad! Hos en ärlig människa finns behovet att göra det hon finner meningsfullt. Kan man begära mer?

SANDSTRÖM I SAMTAL MED ANDERBERG 1995

Redan på 1970-talet i requiet och några körstycken hade Sandström börjat göra avsteg från det modernistiska tonspråket. Hans Wolf jämförde redan 1978 avsnitt ur *Stark såsom döden* med Händels *Saul* och några låga trombonpartier med både tibetansk musik och Mahlers *Waldmärchen*, och tonsättningskollegan Jan Sandström tyckte några år senare att avsnitt ur *De ur alla minnen fallna* »doftar senromantik«. I senare intervjuer berättar Sven-David Sandström om hur trött han var på den modernistiska estetiken, på vad han kallar modernistspöket.

Sandström skrev ofta klangmusik under 1970-talet speciellt för orkester och kör, det vill säga musik där de enskilda delarna inte är så viktiga som helheten, som han uttryckte det i en intervju med Christina Tobeck, en »kryllande« klang »där andra parametrar försvinner till förmån för helhetsklangen«. Melodiken i sig är alltså inte viktig, utan blandningen av rörelser och klangfärger. Att gå från att skriva klangmusik till ett romantiskt idiom styrt av ackordföljder är både lätt och svårt: Sandström kunde instrumentera och hantera mycket komplicerade processer i en orkester.

Att låta en ackordföljd styra förloppet är egentligen inte så mycket annorlunda än att använda ett skalsystem eftersom varje ackord också kan förknippas med en eller flera skalor. Men samtidigt behövde de olika instrumenten samarbeta mer för att åstadkomma den romantiska effekten, ett slumpmässigt val av toner är helt uteslutet, liksom att generera stämmorna oberoende av varandra. En följd av den ändrade tekniken var att han nu började använda piano eller något annat klaviaturinstrument som den lilla synthesizer han nu mestadels använder när han komponerar. Även om han inte är någon lysande pianist kan han prova ackordföljderna och det melodiska materialet och sjunga en melodistämma till.

En av de tidiga renodlade romantiska kompositionerna och den som har dragit till sig stor uppmärksamhet, är *Fantasia I* för piano (1989). Den börjar som ett stycke salongsmusik från 1800-talets mitt, fast betydligt mer överdrivet. Stycket består till stor del av skalor, arpeggion och klichéer från pianolitteraturen. Fragment av stycket låter bekanta, men helheten är bisarr, både för en lyssnare som förväntar sig ett renodlat romantiskt verk och för en som förväntar sig ny konstmusik. Stycket är sjutton minuter långt, och den rapsodiska formen leder lyssnaren gradvis genom mer och mer modernistiskt strukturerade avsnitt. Det som började som Liszt och Chopin utvecklas mer och mer till Sandström, för att återgå till det romantiska tonspråket. Ulla-Britt Edbergs recension i Svenska Dagbladet ger en fin bild av hur förvillande stycket kunde te sig:

> *Fantasia*, ett stycke som är vad som blivit kvar när en bomb briserat in i det mest romantiska pianoskrymslet med Chopins musik i centrum. Ackorden flyger i väg åt alla håll och kanter, de kadensartade upprullningarna rycker högstilt fram, löpningarna lyser upp som fyrverkerier.

Med hustrun Ann-Marie.
Foto: Mats Lundqvist.

Citatet visar också att det inte är frågan om en romantisk stil som skulle kunna förväxlas med musik från 1800-talet. Sandströms modernistiska ansatser har inte försvunnit. Där finns våldsamma utbrott och processtekniker, precis som under 1970-talet, men det romantiska anslaget var helt väsensskilt från vad han tidigare presenterat. Musikforskaren Joakim Tillman som hörde ett framförande fick en känsla av att tonsättarna i publiken uppfattade verket som en provokation. Och det var något som Sandström mycket väl var medveten om. Under TV-reportaget från 1994 års nobelfest, som Sandström komponerade musik till, besöker han en skolklass och väljer att spela upp *Fantasia I*, varpå han utbrister, inte utan stolthet:

> Sån här musik får man inte skriva. Man gör saker av olika skäl och olika behov. Jag ville göra det här bara; jag tycker att det härligt att lyssna på. Kollegerna retar sig fruktansvärt. Att jag är avfälling.

Vid en intervju med Cecilia Aare gick han till och med så långt att han hävdade att han »bytt sida«.

Han ville säkert provocera, men det grundläggande skälet till att han bytte sida var att han fascinerades av det romantiska tonspråket, ett tonspråk som vi vet att han inte fick sig tillägnat i unga år.

Sandström komponerade ytterligare två fantasior, *Fantasia II* (1989) för pianotrio och *Fantasia III* för orkester (1990), båda med ungefär samma form som den första fast med andra stilistiska allusioner, till Brahms i nr II och till Mahler i nr III. I en Dagens Nyheter-krönika gav Runar Mangs en ambivalent beskrivning av Sandströms stilistiska omsvängning. Han börjar med ett fördömande av *Fantasia II*:

> När en tonsättare av Sven-David Sandströms dignitet trampar ner sig till den grad ohjälpligt – och i ett sådant träsk! – då liknar det verkligen kris. Det råder i själva verket en själlöshet som är rent förfärlig och helt obegriplig vad gäller just Sven-David Sandström. I ett sådant predikament är tiga inte bara guld – det är det enda hållbara alternativet.

Sedan övergår krönikan i en nyansering av argumenten – all romantik hos Sandström är inte problematisk:

> Men nu råkade jag förra sommaren höra Umeå Sinfonietta med »Fantasia nr 3« – alltså något rimligtvis senare tillkommet – och där finns ett helt annat både stilistiskt och uttrycksmässigt komplext och mångdimensionellt budskap som då i mycket hög grad kändes vitalt och högessentiellt laddat och fullt av äventyr, möjlig framtid.

Kanske mest spektakulära av hans romantiska verk blev de två solokonserterna, *Pianokonsert nr* 2 (1990) och *Cellokonsert* (1988). Även dessa verk har samma karaktär och blandar liksom *Fantasia I* romantik med modernistiska utbrott. Med det förändrade tonspråket följde också en mer rapsodisk form. Cellokonserten består av tretton kortare delar. Sandström har kryptiskt kallat stycket ett självbiografiskt, emotionellt dagboksblad. Satserna har inte några direkta utommusikaliska samband, men när han skrev verket hade han just flyttat ihop med Ann-Marie Lysell och ett nytt liv tagit sin början. Han blev också styvfar för Ann-Maries två söner, Mattias (1971) och Peter (1973), från hennes tidigare äktenskap med violinisten Bernt Lysell. De var två mycket musikaliska pojkar som vid den här tiden medverkade i

 hårdrockgruppen Pushin Percy – och just 1990 hade de sitt stora genombrott med albumet *Walkin' the Wire* – men som senare skulle bli professionella musiker inom konstmusikgenren. Peter blev basist i Kungliga Filharmonikerna och Mattias tonsättare, bland annat som Composer-in-Residence för Gävle symfoniorkester. Trots att Mattias skapade rocklåtar på gehör såg Sandström begåvningen och uppmuntrade honom att söka till Gotlands Tonsättarskola. Det var tack vare Sandström som Mattias blev tonsättare.

I en intervju 1992 kallade Sandström cellokonserten »mitt mest lyckade verk hittills«. Det bitvis sentimentala och bitvis lekfulla verket avslutas med en utdragen, något varierad, allusion på psalmen *Nearer, My God, to Thee*, det sista stycke som enligt legenden framfördes på den sjunkande Titanic. Man kanske inte ska tolka det för symboliskt, men den extremt romantiska perioden skulle om inte avslutas i början av 1990-talet, så åtminstone kompletteras med ett förnyat intresse för rytm.

DET RYTMISKA

Rytmisk musik har ju inte varit Sandströms kännetecken under 1970-talet, även om det finns undantag som *Drums* och *Colt*. Det nyvunna intresset och den teknik som han utvecklade skulle vitalisera hans komponerande. I två verk från 1991 används tekniken för första gången, *Diabas* för soloviolin (1991) och *Heavy Metal* för brasskvintett (1991), och den skulle användas i åtskilliga stycken.

Diabas – »svart granit«, namnet på den mörka magnetiska bergarten – beställdes för att uppföras på »Blackbird«, den av skulptören Lars Widenfalk tillverkade stenfiolen efter Stradivarius ritningar, och verket uruppfördes i den Svenska paviljongen

på Världsutställningen EXPO 92 i Sevilla. För detta udda instrument kände Sandström att han hade ett unikt tillfälle att experimentera även med kompositionstekniken. Rytmiskt bygger stycket på en enkel kombination av 2 och 3 taktslag enligt ett slags pyramidstruktur där den sista siffran tas bort för varje ny rad:

2–3–3–2
2–3–3
2–3
2

Varje enhet är ett taktslag, grupperingarna blir alltså 10–8–5–2 enheter per rad, totalt 25 enheter. En variation av systemet börjar 3–4–4–3 och ger i stället 35 enheter. Trots logiken och regelbundenheten ger systemet en känsla av oregelbundenhet när det appliceras i en komposition; mänsklig perception är normalt sett inte kapabel att komma ihåg och gruppera så många som 25 enheter, och det är skälet till att Sandström har kunnat använda tekniken i så många verk. Sandström beskrev tillvägagångssättet 1992:

> Här har jag hittat en enkelhet som fascinerar mig. En nästan svängig rytm, tempoväxlingar, en oberäknelig periodicitet, ett 2 mot 3-förhållande, rytmen rör sig hela tiden, harmoniken är väldigt enkel, en kvintstapling som utgår från stråkinstrumentens lösa strängar överförd till brasset. En rent uträknad musik, väldigt kall. Jag är oerhört nöjd med den, med att det går att göra musik som är så enkel.

138 Citatet talar här om *Heavy Metal* som tar tekniken ett steg längre, då de rytmiska cellerna används samtidigt i olika instrument med olika rytmiska enheter: siffran 2 kan betyda två taktslag i en stämma eller fyra taktslag i en annan, vilket gör rytmerna mycket intrikata. Tonmaterialet utgår från två toner på ett kvintintervalls avstånd i förstatrumpeten som inleder stycket. Undan för undan, allteftersom de övriga instrumenten kommer in, används fler och fler toner, vilket utgör en variation av processformen som vi känner igen från många stycken under 1970-talet. Såsom med andra tekniker som Sandström använde, som kanonteknik, är det i stort sett omöjligt för en lyssnare att avgöra hur systemet är uppbyggt. *Heavy Metal* består av en mängd små korta, mycket tydliga avsnitt. »Skarvarna«, som skulle maskeras tidigare, är nu blottlagda. En fördel med det rytmiska systemet är att det blir möjligt att bygga upp långa processer – precis som på 1970-talet fast med andra medel – med tydliga kulminationspunkter. Om en rytmisk serie av 25 enheter där varje enhet består av ett taktslag får pågå samtidigt med en serie där varje enhet består av två taktslag blir resultatet en intensivt och komplext ljudande process under 50 taktslag. Det är just så Sandström kalkylerar längder: han räknar helt enkelt taktslag i de olika stämmorna och kan bygga upp en kulmination där alla stämmor når samma mål samtidigt.

Heavy Metal kallades från början *Pieces for Brass.* Sandström komponerade en mängd verk med titeln »Pieces« för olika ensembler – *Pieces of Pieces* för orkester (1992), *Young Pieces* för orkester (1995), *Pieces of Wood* (1992), *Concert Pieces* för olika soloinstrument och ensemble, *Kroumata Pieces* (1995). Borta är nu de poetiska titlarna som också beskriver verket (*Close to…* eller *High Above*). I den senare instrumentalmusiken gäller en enkelhet; musiken verkar på en direkt emotionell nivå utan att de musika-

liska strukturerna måste förklaras genom titlarna – det verkar som om Sandström hade tagit till sig Johan Jeveruds kritik. Samma förhållande skulle komma att gälla även för vokalmusiken och framför allt musikdramatiken, som sedan slutet av 70-talet blivit Sandströms viktigaste uttrycksform. Som han uttryckte det i programboken till *Slottet det vita*: »I musikdramatik finns all musik man vill göra. Allt kan man göra i opera, som man inte kan annars, det simpla, vulgära, ohyggliga, sentimentala. Jag får vara mig själv och skriva utifrån mina egna känslor. Jag känner starkt för en helaftonsopera.«

VIDARE LÄSNING

En mängd artiklar betraktar Sandströms stilistiska omsvängning från olika perspektiv, som Cecilia Aares »Att påverka och låta sig påverkas«, Musik september 1998, s. 14–17; Ulla-Britt Edbergs »En kväll med lek och allvar«, Svenska Dagbladet 1990-11-04; Camilla Lundbergs »Tonsättare har ofta för tråkigt«, Expressen 1995-02-20; Runar Mangs »Uruppförande som avslöjade romantisk kris«, Dagens Nyheter 1991-12-03; Henrik Sjögrens »Glatt och utåtriktat: Sandströms melodi«, Tonfallet nr 10 (1992), s. 11–13; Christina Tobecks »Musik är känsla: Christina Tobeck samtalar med Sven-David Sandström om *Through and through* och åren mellan 1972 och 1986«, Nutida Musik årg. 29, nr 4 (1985/86), s. 21–28, och Jan Sandströms »En kompositorisk analys av den avslutande Credo-satsen«, Nutida Musik årg. 25, nr 3 (1981/82), s. 44–48. Om Hans Wolf inte förutsåg stilvändningen, så hade han åtminstone förnimmelser av den redan 1978 i »Färgrik musik i ny kyrkopera [sic]«, Dagens Nyheter 1978-04-19.

Den mest initierade analysen av Sandströms senare tonspråk är Joakim Tillmans »Från *De ur alla minnen fallna* till *High Mass*: en studie kring Sven-David Sandströms reaktion mot modernismen«, Svensk tidskrift för musikforskning årg. 83 (2001), s. 45–72. http://musikforskning.se/stm/STM2001/STM-2001Tillman.pdf.

Förutom att belysa den rytmiska strukturen med ett notexempel hämtat från inledningen av *Heavy Metal*, svarar Tillman för en djup analys av Sandströms estetik.

FONOGRAM

Instrumentalstycken från den här perioden finns inspelade i relativt stort antal, *Diabas*, Caprice (CAP21564), 1998, Cecilia Zilliacus; *Fantasia I*, Nordiska Musikförlaget (Artist CD), 1990, Love Derwinger, piano; *Fantasia II*, Daphne Records (CD08-0379), 2010, TrioMats; *Heavy Metal*, BIS (BIS-CD-544), 1992, Stockholm Chamber Brass; *Konsert för cello och orkester*, Caprice Records (CAP 21418), 1994, Thorleif Thedéen, Sveriges Radios Symfoniorkester, Leif Segerstam. *Konsert för piano och orkester* finns på Caprice Records (CAP 21608), 2000, Bengt-Åke Lundin, piano, Gävle symfoniorkester, Göran W. Nilson; *Pieces*, Stahlhammer (CD 150 405-2), 1994, Semmy Stahlhammer, violin, Stefan Lindgren, piano; *Wind pieces*, Proprius (PRCD 9170), 1998, Gotlands Blåsarkvintett; *Young pieces*, Infogram (Info 032), 1998, Sveriges Radios Symfoniorkester, Niklas Willén; *5 pieces for string trio*, Phono Suecia (PSCD 189), 2011, Trio ZilliacusPersson-Raitinen; *Intrada*, Phono Suecia (PSCD 125), 1999, KammarensembleN, B. Tommy Andersson; *Processionsmusik*, Caprice Records (CAP 21721), 2003, Linnékvitetten.

Musikdramatik

Jag har glidit ifrån intresset för att komponera »ren« musik för konsertsal. Nu vill jag gärna jobba i musikdramatiska sammanhang – exempelvis opera och balett. Där blir man på ett helt annat sätt delaktig i produktionen.

Sandström intervjuad av Christina Tobeck 1986

Sandström har genom sin karriär som operakomponist haft en förkärlek för symboliska dramer, i motsats till realistiskt historiska skildringar. Inte ens i hans mest historiskt berättande opera, *Batseba*, finns det mycket realism. Sandström var helt klar över vilka problem som en musikdramatisk tonsättare måste brottas med. Ett av dem var ren erfarenhet som man bara kan uppnå genom att skriva mycket – samma råd han gav sina studenter – som han uttryckte det 1986:

> Ser man till musikhistorien, så är det bara vissa komponister som har kunnat skriva operor, och dessa tonsättare har som regel specialiserat sig. Det är nästan bara Mozart som har komponerat också i andra genrer. Han skriver å andra sidan likadan kyrkomusik som operamusik. Det är samma melodik och flöde. När det gäller romantisk opera, så är det bara ett tiotal tonsättare som spelas. De är få och mycket specialiserade. Ju längre de har levat, desto bättre har de skrivit. Man kan ta Verdi som exempel. Han har aldrig komponerat någon bättre opera än den sista han

> skrev, då var han 80 år. [*Falstaff* tillkom 1893.] Verdi har en mängd tidiga operor som aldrig spelas. Det tänker man inte på. Verdi var fantastisk, säger man. Men han var inte alls fantastisk från början. Inte tillräckligt bra i alla fall. Det säger en del om vilken väg man har att vandra …

Sandström visar här sitt musikhistoriska intresse som inte framkommer så ofta i intervjuer. Men genom en stor del av sin karriär har han regelbundet gått på konserter och operaföreställningar och inte bara för att höra sin egen musik framföras, så intresset har alltid funnits, om än latent under de tidigare åren. Uttalandet stämmer också med hans egen utveckling som operatonsättare, som började trevande med de tidiga kyrko- och kammaroperorna och kulminerade med *Staden* och *Batseba*. Men likheterna med Mozart är också slående: Sandströms operamusik skiljer sig stilistiskt inte mycket från hans övriga komponerande.

Liksom vokalmusiken kom operorna undan för undan att spela en större roll i Sandströms produktion, samtidigt som dimensionerna på verken blev större. De första försöken bestod av mindre verk, först kyrkooperorna, den 20-minuter korta *Birgitta-Musik I: På Finsta* 1316, libretto av Sivar Arnér för recitativ, sång, en liten instrumentalensemble och *Stark såsom döden* (1978), det senare ett cirka 100 minuter långt verk för fyra röster, dansare, en talroll och kammarensemble till text av Bengt V. Wall, som skildrar Kung David vid sin dödsbädd. *Birgitta-Musik I*, om den trettonåriga Heliga Birgittas tidiga syner och möte med sin blivande man Ulf Gudmarsson, blev ett experimentellt verk där Sandström utnyttjade Vadstenas klostergårds akustik och hade instrumentgrupper placerade i trapphuset och på gården. Den experimentella inställningen till operakomponerandet har bestått under karriären, och Sandström har sällan upprepat sig i

sin musikdramatik, vare sig beträffande handling eller musik.

Slående med de tidiga musikdramatiska verken är att de så markant går emot strömningarna hos de yngre tonsättarna under 1970-talet, en tid då operor komponerades av få tonsättare i Sverige. Lars Johan Werle (1926–2001) och Björn Wilho Hallberg var de som ägnade genren mest energi. De unga tonsättarna intresserade sig nästan uteslutande för instrumentalmusik och i viss mån för elektroakustisk musik. Och kyrkooperagenren fick än mindre uppmärksamhet än körmusiken, till exempel. Slående är också att Sandström vid den här tiden inte hade slagit igenom som vokalmusiktonsättare. Men Sandström gick även emot de gängse kyrkomusikaliska strömningarna. *Birgitta-Musik I* är ett komplext stycke, mycket dissonant och bitvis våldsamt, och den typen av tonspråk skulle användas än mer i de följande operorna under 1970- och 1980-talen.

TRE KAMMAROPEROR

Under fyra år komponerade Sandström ytterligare tre operor – *Hasta, o älskade brud* (1978), *Kejsar Jones* (1980) och *Slottet det vita* (1982) – men det skulle dröja till hösten 1984 innan han på allvar kunde uppmärksammas som musikdramatisk tonsättare, då alla tre verken uruppfördes inom loppet av sex veckor. Samtliga tre är kammaroperor för små instrumentalensembler och ett begränsat antal sångare. Men trots kammarformatet och de mytiska, drömlika handlingarna är verken musikaliskt sinsemellan helt olika.

Hasta, o älskade brud för tre sångare, sex dansare och kammarensemble skrevs som beställning till Norrlandsoperan och Rikskonserter och var tänkt som en opera för skolelever. Men av oklara skäl kunde verket inte framföras där. I stället producerades

det som TV-opera av Sveriges Television. Bengt Emil Johnson sammanställde dikter av Erik Johan Stagnelius och skapade ett slags berättelse där poeten vandrar genom natten. Vandringen börjar i skymningen och slutar vid gryningen. Under natten ser han en serie drömbilder: en herde och en herdinna, fjärilen som möter sin brud, han söker sin älskade Amanda som flyr bort från honom, han ser himmelsgudinnan omgiven av sin änglaskara, och i graven återfinner han henne som bordellmamma. Men alla bilder glider undan och förruttnelsen blir hans brud och han blir redo för sin sista vandring, till landet där hans längtan till kärlek och ljuset föddes bland skuggorna.

Scenografin är ödslig med en bergsklippa som mittpunkt under fullmånens sken. De första raderna, »Förruttnelse, hasta, o älskade brud, / att bädda vårt ensliga läger!«, återkommer som en återkommande refräng genom verket. Sandströms musik är virtuost skriven för en liten stråkensemble. Han blandar rena processektioner, ofta mycket modernistiska och intensiva, med en tonal strofisk sång i hyllningen till Amanda, »I blomman, i solen / Amanda jag ser«. Den mest intima scenen, den där poeten möter bordellmamman, innehåller den mest brutala musiken och uttrycker vad som har börjat gå upp för publiken, nämligen att det här inte är någon vanlig kärlekshistoria. Tillsammans med de filmspecifika teknikerna, varierat skärpedjup och kamerafilter, den pastellfärgade dekoren, ger verket den avsedda drömliknande atmosfären. Trots verkets innovativa form och handling, eller kanske på grund av dessa, fick verket ett blandat mottagande. Camilla Lundberg, exempelvis, ifrågasatte om det var en opera över huvud taget. Det var inget fel på musiken, men uppsättningen fungerade inte dramaturgiskt.

Sandström har berättat att operan av kompositionskolleger ansågs för utlämnande, att det fanns för mycket känslor i verket,

och benämningen »avfälling« skulle användas, kanske för första gången om Sandström. Det blev inte fallet i nästa kammaropera, som passade både tidsandan och Sandströms teknik som hand i handske.

Kejsar Jones utgår från pjäsen *The Emperor Jones* (1920), Eugene O'Neills (1888–1953) första stora succé, till libretto av Lars Thelestam. Handlingen passade Sandström utmärkt: den expressionistiska pjäsen, troligen delvis inspirerad av Strindbergs *Ett drömspel* och *Spöksonaten*, liknar en grekisk tragedi men med realistiska inslag. Den följer genom återblickar kejsaren Brutus Jones undergång, en mördare som efter att ha flytt från en straffkoloni i USA till en karibisk ö lurat öborna och utropat sig till kejsare. Han håller dem i schack genom att hävda att han äger magiska krafter och att bara en silverkula kan döda honom. Men folket gör uppror och Jones flyr genom djungeln.

Sandströms version är musikaliskt intensiv, även brutal, instrumenterad för endast slagverksensemble. 1980 var ju det år han även skrev *Drums* för Kroumataensemblen, och musiken i båda verken har stora likheter i den rytmiska intensiteten. O'Neill hade själv föreskrivit ett trumackompanjemang genom hela pjäsen, men Sandström varierade instrumentationen bland de runt fyrtio slagverksinstrumenten som användes. Trots det fick musiken kritik, även om mottagandet till största delen var positivt. Åke Brandel skrev att verket var ett »svårt fall bakåt« efter *De ur alla minnen fallna* och att det inte rörde sig om musik »utan ett sammelsurium av hyperstarka ljud«. Han fortsatte: »Kolbjörn Höiseth skriker sig igenom rollen [som Jones] på ett beundransvärt melodiskt sätt« och »[f]yra slagverksspelare utvecklar under timmen mestadels ett helvetes larm«. Ulla-Britt Edberg skrev: »Sandström skapar ett lättflytande talspråksliknande musikidiom som har en fulltonig musikalisk form.« Sixten

Nordströms recension förklarar intensiteten i musiken: »Men vad gör en tonsättare med ett drama som innehåller sex allt starkare bilder, bilder som dessutom alla avslutas med ett dånande pistolskott!«

Uppsättningen blev en framgång inte bara tack vare musiken, utan även den mångfasetterade uppsättningen i sin helhet. I drömsekvenserna framträdde mimgruppen Panopticon och satte en rituell prägel på föreställningen. Maskerna av scenografen Sunniva Thelestam var så framgångsrika att de senare ställdes ut vid en separatutställning.

Slottet det vita bygger på en barnbok av den norske författaren Tormod Haugen. Historien börjar där andra sagor slutar: »Och så levde de lyckliga i alla sina dagar.« Här har den kungliga familjen redan slottet och rikedomen. Det är en arketypisk saga med freudianska undertoner. Kungen och drottningen och sonen Elm bor i Slottet det Vita, omgivna av trädgården, med sagogestalter som honungsguldsträdet, tusenårstrollet, dansarna och guldfågeln. Slottet och trädgården rymmer skatter, men runt om slottet viskas det. Här blir sagan en metafor om att växa upp och frigöra sig från föräldrarna. Elm upptäcker sin bror Lyse, som har blivit osynlig då han fullständigt ignorerats. Hans syster Lelia har hållits inspärrad i väntan på den rätte mannen. Mot slutet konfronterar Elm sin far, som förvandlas till ett troll, och Elm dödar honom. De tre barnen är nu fria.

Slottet det vita framfördes på Stockholmsoperans lilla annexscen Marionetten av studenter från Musikhögskolan, men redan från början fanns tanken att verket även skulle framföras på stora scenen, vilket också skedde två år senare. Vid den uppsättningen genomförde Stockholms skolförvaltning en stor pedagogisk satsning. Elever på framför allt högstadiet fick följa tillblivelseprocessen och läsa Haugens bok. Sångare och regissören besökte

skolor, eleverna besökte Operan och Svenska balettskolan. De fick se inte bara repetitioner och själva föreställningen, utan även scenografiförberedelserna. Den senare versionen för Operans stora scen var tjugo minuter längre genom fyra tillagda arior och en ny uvertyr. Svenska balettskolan medverkade också med dansare som ibland dubblerade rollerna; samma rollfigur kunde ha flera gestalter på scenen. Även den här operan fick blandat mottagande. Ett genomgående tema hos recensenterna var att musiken var för komplicerad och att de många gestalterna på scenen gjorde handlingen förvillande.

STADEN

»Skall Sven-David Sandström skriva 1980-talets svenska opera?« frågade Per-Anders Hellqvist våren 1984, och spekulerade i att *De ur alla minnen fallna* kanske kunde ha sceniska möjligheter. I efterhand kan man utan tvekan säga att svaret var nej, 1980-talets svenska opera skulle otvetydigt bli Hans Gefors *Christina*. Sandström uttryckte sitt missnöje över den andra versionen av *Slottet det vita* i en intervju i programboken för *Staden*:

> Musiker och sångare klagade över hur svår den var, texten var komplicerad från början och musiken blev därefter. Det tog lång tid för mig att komma över den känsla av misslyckande hela projektet ingav mig. Så att skriva ny stor opera kändes plötsligt avlägset och frånstötande.

Han hade haft rätt i sina musikhistoriska reflektioner ovan; det tar tid att lära sig skriva för operascenen – det krävs en tydlighet, kanske övertydlighet, i tonspråk och framlyftande av texten för att göra dramat begripligt. Men Hellqvist påpekade en styrka

 hos Sandström som operatonsättare, som kanske är lika viktig som den förbättring som kommer av erfarenheten:

> Sandströms största tillgång är hans nästan magiska inflytande på medarbetare: textförfattare, musiker, sångare kan tyckas som befruktade av hans egen självutgivande konstnärsnatur och kring honom uppstår ideligen maximalt laddade konstnärliga situationer.

Sandströms förmåga att samarbeta med andra konstnärer skulle resultera i stora framgångar på operascenen, precis vad som skulle hända genom samarbetet med koreografen Per Jonsson. Sandström skrev visserligen inte 1980-talets svenska opera, men han skrev en av 1990-talets mest intressanta operor, *Staden*, när han fick friare händer och var involverad i skapelseprocessen på ett tidigt stadium. Andra kandidater till titeln 1980-talet svenska opera är Lidholms *Ett Drömspel*, Gefors *Clara*, Daniel Börtz *Backanterna* och Peter Bengtsons *Jungfrurna*, som skulle följas av *Jeppe: Den grymma komedin* (2001), *Batseba* (2006) och *Nätverket* (2008).

Staden var ursprungligen en beställning för Stockholmsutställningens 100-årsjubileum 1997, men kunde inte uppföras förrän ett år senare, då framförd som kulturhuvudstadsårets höjdpunkt, som även sammanföll med operahusets 100-årsdag. Verket kom till genom ett intensivt samarbete mellan librettisten Katarina Frostenson och Sandström. Idén till samarbetet kom inte från vare sig Sandström eller från Frostenson, utan troligen från operachefen Eskil Hemberg (1938–2004) som hade imponerats av *High Mass*.

Operan saknar egentlig handling, och liknar *Hasta, o älskade brud*s genompoetiska och symboliska språk. Den utspelar sig i

Inför urpremiären på operan *Staden* på Kungliga Operan i september 1988.
Kompositören Sven-David Sandström och librettoförfattaren Katarina Frostenson utanför operaentrén på Gustav Adolfs Torg.
Foto: Jonas Ekströmer, Scanpix.

och utanför en fiktiv stad, på åtta olika platser – vattengraven, kanalen, torget, trädgården vid brofästet, ljusgården på teatern, en slätt och vid ett dike. I centrum finns två par, Sam och Felicia, Tom och Cecilia, som under en natt rör sig genom staden. De möter uteliggaren Consuelo, den prostituerade Kaja, Försäljaren, tre olika större grupper: Larmarna (sex tenorer och dansare), Skuggorna (flickkör och dansare), Stadens folk (blandad kör), och inte minst Sorl, en androgyn gestalt, som Tintomara i Almqvists *Drottningens juvelsmycke*, som agerar stadens ande eller anda, men också kommenterar och ställer frågor, som Indras dotter i *Ett drömspel*. Sorl är också kittet som förbinder de annars disparata scenerna.

Avsaknad av direkt handling är inte något vanligt genom operahistorien, men det finns stora operor utan någon som helst berättelse, som Philip Glass *Einstein on the Beach* (1976). Texten till *Staden* vore, »som protokoll över ett verkligt samtal, ganska oroväckande«, säger Horace Engdahl i programboken, och Per Feltzins recension klargör hur ett sådant textligt upplägg över huvud taget kan bli begripligt i en scenisk-dramatisk form:

> De här människorna är ett slags koncentrat, en fond kokad på ord, fraser och gester som kan fångas upp överallt. Sånt som vi allihop kan höra om vi lyssnar: Som i mitt fall på TVs Sportnytt här om dan: den mycket framgångsrike speedwayföraren Tony Richardsson sa att han kände sig »som ett köttstycke som alla vill ta en tugga av«. Och häromdan på ett X2000 tåg kröp den unge blonde mannen som satt bredvid mig plötsligt ner på knä och med ansiktet ner mot sätet bad han i en halvtimme. I hans bibel låg mängder av adressändringslappar.

> De här två skulle utan problem platsa i *Staden*. Och jag tänker på Gunnar Ekelöfs ord om att det som är botten i dig är botten också i andra. På en gång människa och anti-människa.

Men trots allt flödar operakonventionerna i verket. Och som Engdahl vidare påpekar, vansinnet har varit en genomgående idé genom operahistorien, ofta genom dödsförnimmelser, vilket det finns gott om i *Staden*, som när Consuelo i första akten förebådar Sorls död:

> Ur det kalla hjärtat
> Ur ett naket land, ur stadens mitt Ur
> platsen ingenting
> dit ni vill tränga! Hör. Se mig. Hör
> marken som i mitten, den som ekar den som rasslar. Hör
> slag ur grunden
> slammet, hjärta hjärtat ur ett
> avklätt land. Carcasse!
> Stora svepning
> högresta rest
> Blåsvart tunga, länd, en brusten sida –
> löv fingerleder, ögonvitor som har stelnat –
> bruna tårar, viskning av en röst
> Smaka resterna som kommer ut ur alla!
> kross, en grotta. Brun sammetssvart. Den
> skummar. Jag förbinder!
> Allegria.

Det är ett bombastiskt språk som nästan skulle ha kunnat förekomma i ett romantiskt musikdrama.

Musikaliskt är verket betydligt mer traditionellt och mycket tydligt – Sandström hade lärt sig av »misslyckandet« med *Slottet det vita*. Det finns stora körer, arior, duetter, kvartetter. Magnus Haglund påpekade att *Staden* är intressant tack vare »de helt skilda konstnärliga hållningarna hos tonsättare och librettist: 'Jag är en gata, en flank, en färglös trakt. Utan minne' – blir i musiken en ledmotivsteknik, ett försök till förenkling och omedelbart igenkännande.« Sandström använder ett enkelt system med ledmotiv, korta melodiska avsnitt, förknippade med en bestämd scengestalt: Försäljaren, en sångroll skriven för skådespelaren Per Myrberg, har exempelvis en mycket enkel och igenkännbar kort melodisk fras som med en oskolad röst klingar illavarslande när han sjunger »Förstoringar« – och till och med: »Extra stora stora. Förstoringar!« Hans röst blir än mer olycksbådande senare då han tar fram kniven som Sam använder för att avrätta Sorl i en dionysisk korsfästelsescen: »Stund här är jag!«

Myter, litterära och musikaliska förebilder, inte minst från operahistorien, gör alltså *Staden* begriplig trots avsaknaden av handling, men Frostenson betonade även bildspråket:

> När man skriver ett verk av den här arten och rör sig över så allmänna platser som en stor stads, flockas bilderna. Här är några av de »bildkällor« som blev väsentliga för mig: svartvita rutor ur filmer som Antonionis *La Notte* och Pasolinis *Teorema*. Scener med hastiga krockar mellan människor, tvära och oväntade möten i staden, ur Bernhard-Marie Koltès dramatik. Staden som den framtonar i Jean Claude Arnaults bilder från Moskva och Paris; staden som både kropp, monstrum, och abstraktion. Färgrika och underbara detaljer från Pompejis rum och trädgårdar. Blickarna som ser mot oss genom

> årtusenden, den fasa och förundran inför mötet med det främmande som avspeglas i dem.

Föreställningen var Kungliga Operans dyraste uppsättning dittills, och den fick en magnifik uppbackning från den svenska kultureliten: Förutom Horace Engdahl (Svenska Akademien) skrev även Erik Wallrup (SvD) i programboken och Jean Claude Arnault (Frostensons make) hade tagit bilderna, Camilla Lundberg (Expressen/SVT) och Mats Gellerfelt (SvD) presenterade operan på TV. Mottagandet i pressen var i stort positiv, med några påtagliga undantag som när Thomas Anderberg syrligt frågade i sin recension:

> Hur kom det sig att den stora satsningen på en modern opera om dagens stadsliv slutade i ett romantiskt oratorium med handlingen förlagd bortom tiden? Eller, för att vara mer precis, hur hamnade detta på många sätt fascinerande mysteriespel på Operan?

Men operan var betydligt mer kontroversiell än vad som framgick av majoriteten av mediekommentarerna vilket skapade ett eget drama bakom kulisserna då verket behövde försvaras. Gunilla Brodrej skrev att Katarina Frostensons text inte fungerar som operalibretto, och när man ser texten på textmaskinen »tränger känslan av Kejsarens nya kläder obevekligt på«. Kritiken besvarades av Ebba Witt-Brattström (Engdahls hustru) som gav ett annat perspektiv på verket, ett där den obegripliga, ickelinjära handlingen förvandlas till en tillgång. Det är sättet på vilket operan bryter mot tusentals års konventioner som är intressant.

> Vi tänker i början och slut, identifierar en handling, fokuserar ett subjekt som förändras genom ett objekt. Strukturalismen cementerade denna modell och gav den mytiske manlige hjälten initiativet. Kvinnan reducerades till hinder eller hjälpare, livmoder, ursprung, hemkomst. Sfinx, Medusa, Penelope.

Dramat blir inte bara banbrytande på ett allmänt berättarplan, utan även i sin förlängning som ett verk med en betydande feministisk subtext. I *Staden* sätts den »oidipala logiken« ur spel genom Sorls narcissistiska utbrott, det preoidipala stadiet, enligt Freud: »Se. Se på mig. Se mig bara. / Se bara på mig. På mig! Se mig bara«, då hon intagit torget iförd en ansiktsmikrofon. »Kvinnan ska inte titta, hon ska se sig själv betittas (MTV)«, säger Witt-Brattström och fortsätter: »Häri ligger lusten, men också provokationen – att göra denna akt av passivitet till dess motsats – se mig, ät mig, se hur jag njuter av era (penetrerande) blickar.« I den läsningen får säljarens »förstoringar« en annan innebörd, och han besvaras av kören: »Till mättnad. Till ljus. Till synlighet i ljus!« Det rituella mordet med en utdragen dödsprocess och sörjande kvinnor som kulmen på en opera är inte direkt ovanligt genom operahistorien. Men i det här fallet är mordet gåtfullt: varför dödas Sorl och vad symboliserar han/hon? Sorl är kanske själva representanten för narcissismen i staden, som ett enzym sätter han/hon i gång processer där de övriga fås att reagera med varandra.

Scenografin på Kungliga Operan var sparsam, scenen var till stora delar helt tom och betonade de symboliska aspekterna av verket och inte minst rollgestalternas ansiktsuttryck som framstår mycket tydligt i TV-versionen. *Staden* blev ett viktigt verk för Sandström, inte minst därför att han hade varit delaktig

under hela processen, inte bara tilldelats ett libretto. Han började förenkla sitt tonspråk, och vissa musikaliska idéer från operan skulle användas i senare stycken, exempelvis Kajas repetitiva, hickande sång som återkommer i *Jeppe*. Men något liknande abstrakt sceniskt verk skulle han inte komponera igen.

JEPPE

Den opera som skulle lyfta narcissismproblematiken flera nivåer blev *Jeppe: Den grymma komedin*, som skrevs till Folkoperans 25-årsjubileum 2001. Den bygger löst på Ludvig Holbergs klassiska lustspel *Jeppe paa Bierget eller den forvandlede Bonde* (1722), men är här förlagd till nutid. I Holbergs original har den försupne och av sin fru bedragne Jeppe somnat vid vägkanten, där han upptäcks av baronen som beslutar att spela honom ett spratt. Han förs till herrgården och när han vaknar slår man i honom att han är baron. Jeppe går på bluffen och börjar strax uppträda på ett maktfullkomligt sätt. Efter experimentet förpassas Jeppe till en dynghög där han vaknar upp ur fyllan och ställs inför rätta. Sandströms och Fellboms *Jeppe* skildrar i stället en misslyckad poet med skrivkramp som räddas på gatan av mediemogulen Harry Skenberg. Jeppes diktsamling blev en gång refuserad av Harry med kommentaren: »Det vore bäst om du inte visade detta för någon.« Nu är han alkoholiserad. Harry gör nu ett sociologiskt experiment, han inbillar Jeppe att det är år 1888 och att han befinner sig i himlen som nationalskald. Harry filmar Jeppe med dolda kameror, och Jeppes liv blir en dokusåpa. Förnedringen blir total när sanningen uppdagas, han blir avklädd, ges en dunk vodka och förödmjukas av domaren. Det wagnerianska slutet blir dock en hyllning till konsten, och Jeppe häller ut spriten och får violinisten Beatrice, som varit hans musa och ledsagerska.

Sandström har inte tonsatt något så utpräglat sexuellt sedan *De ur alla minnen fallna*. Jeppes hustru Sivan lovsjunger promiskuitet och vill ha »tusentals män«, och fallossymbolerna är återkommande, men det finns också sublima såväl som absurda dialoger och socialrealism som när Jeppe försöker ha ett seriöst samtal med sin Sivan. Ibland går kalabaliken på scen över i ren buskis. Fellboms libretto handlar mer om lust och konstens villkor i den mediala världen än maktmissbruket i Holbergs pjäs, även om Jeppe förändras och attraheras av makten. Frågan ställs om det är en lögn att leva som en poet, vilket påminner om Sandströms egen undran under det tidiga 1970-talet om han som tonsättare var tillräckligt samhällsnyttig.

I den svenska TV-versionen använder Harry och hans anställda videokameror och filmar det som händer på scenen, vilket mixas in i TV-bilden. Ibland tittar de själva direkt in i kameran med en blink i ögat, vilket gör föreställningen intressant mångmedial och mångdimensionell. Den blir ett slags självmedveten dokumentär och opera på samma gång. I den uppsättning som kom att göras vid Indiana University visades videon i stället på stora TV-skärmar på scenen.

Sandström kallar verket en operamusikal och musikalisk komedi, och Fellbom beskrev musiken som »[e]tt slags låtar men med ett udda komp«, trots att samtliga roller utom en – musikal- och operettartisten Berit Carlberg i birollen som La Diva – är klassiskt utbildade operasångare. Musiken har en stor stilistisk mångfald med allusioner från operett, musikal, romantik till Janis Joplin (som får symbolisera den konstnärliga friheten hos mackägaren och bartendern Månsken genom citatet från »Oh lord won't you buy me a Mercedes Benz«). Sivans »Jag älskar män« låter som en kabaretsång, som nästan skulle kunna ha framförts i Berlin på 1920-talet.

Verket mottogs väl, även om det fanns kritiska invändningar mot delar av uppsättningen. Gunilla Brodrej skrev i *Expressen*:

> Men nu får det räcka med konsonantpepprade knäckebrödslibretti signerade Folkoperans teaterchef och regissör Claes Fellbom. Ett exempel: »Vi är bara lite förbryllade över hur en insufficient hjärna trots allt visar ett slags vilja till interaktiv kommunikation.« Och detta ska inte sjungas av en byråkrat, utan av en dokusåpaproducent med livlig fantasi. Många nycklar till förståelsen begravs i textmassorna. För där finns nycklar. Om abort. Om torgskräck. Om förläggare som refuserar poesi. Om skärseldar.

Så här långt har Sandströms operaprojekt till stor del tillkommit genom tillfälligheter. En institution har föreslagit ett libretto eller en librettist, och Sandström har fullföljt beställningen. I hans senaste helaftonsopera, *Batseba*, var utgångspunkterna helt annorlunda. Handlingen var välkänd för honom sedan länge, han hade funderat över ämnet under lång tid – och inte minst hade historien sitt ursprung i Bibeln.

BATSEBA

I Kungliga Operans programbok för den andra uppsättningen av *Slottet det vita* 1986 säger Sandström:

> Vet du vad jag drömmer om just nu? Om att göra opera av Torgny Lindgrens »Batseba«: Ge mig ett fungerande libretto och jag skriver den på ett år! Tänk dej bara öppningsscenen, den där en liten pojke ser kung David bestiga hettiten Urias hustru som han just fått syn på, en

> pojke som de sen sticker ut ögonen på eftersom han sett vad ingen människa är tillåten att se. Den scenen har allt, allt! Du har aldrig hört en jättemaffig orkester kontra en ensam gossopran, en flöjt till röst mot ett musikblock som är tungt, tungt, tungt …

Romanen hade kommit ut bara några år tidigare, men efter barndomens bibelhistorier och kyrkooperan *Stark såsom döden* var ju ämnet välkänt för Sandström. I en intervju i *Operans Årsbok* berättade Sandström att han inte bara fascinerats av det omedelbara musikaliska uttrycket som var möjligt utan även av de psykologiska aspekterna, om männens makt och kvinnornas list: »Varför älskar kvinnorna den mäktige Kung David? Tänk på JR i Dallas som kvinnorna inte tycker om, men som de vill ha. Han försöker få försoning med Gud för att få tillåtelse, och han får det.« För Sandström handlade den tidiga konceptionen även om den barmhärtiga glömskan, att ha förmågan att gå vidare efter motgångar, vilket är en annan infallsvinkel än Torgny Lindgrens. Det skulle ta tjugo år innan visionen skulle gå mot fullbordan och han fick beställningen från Kungliga Operan. Även om Sandström inte arbetade på verket under de mellanliggande åren, rörde det sig i Sandströms produktion om en unikt lång tid mellan konception och uruppförande, men när han väl fick librettot tog det honom bara några månader att komponera verket.

Librettisten Leif Janzon förenklade romanhistorien, valde ett fåtal episoder och rensade bort många av gestalterna. Dramat fokuserar på maktkampen och kärlekshistorien mellan David och Batseba: hur den 58-årige David möter och våldtar Batseba (en 19-årig »skygg och tuktig kvinna«, gift med krigaren Uria), de våldshandlingar David utför för att göra henne till sin, samt

Batseba – Hillevi Martinpelto – dräper sin styvson Absalom, eftersom kung David – Michael Weinius – vägrar göra det.
Foto: Carl Thorborg.

födelsen och frånfället av deras första barn. Den första akten avslutas med att Batseba blir Kung Davids drottning. Den andra akten, som börjar femton år senare och använder en äldre sångerska för Batsebas roll, är inriktad på hennes ambitioner att få Salomo, deras första överlevande barn, krönt till kung. Det är alltså en handling helt i linje med många grekiska dramer (det finns en hel del oidipala och freudianska referenser i romanen) såväl som med historiska operor, som Verdis *Macbeth* och Monteverdis *Poppeas kröning*. Det långsamma tempot, den stiliserade handlingen och Sandströms romantiska tonspråk ger också verket likheter med Wagners *Parsifal*. Och liksom i *Parsifal* finns det långa, effektfulla orkestermellanspel i *Batseba*. Leif Janzon påpekar också i librettot att kvartetten i slutet av första akten har likheter med Verdis *Rigoletto*; de fyra rollerna sjunger om olika saker och kan inte höra varandra. Kung David våndas över vilken av hans två äldsta söner, Absalom och Amnon, som ska bli kung, medan Batseba vet att nästa kung växer inuti henne.

Sandströms självcitat spelar också en stor roll, bland annat citeras klarinettkonserten och musiken till *Facklorna*. På ett tidigt stadium upptäckte Sandström att alla bokstäver i Bathsheba (den engelska stavningen av Batseba) utom en, »t«, är notnamn och ger en intressant tonföljd som kan bilda ett ackord, en teknik han inte använt förut. Tonserien används som ett slags ledmotiv för Batseba, börjar i djupt basregister och avslutas med harpa.

Lindgrens roman har ett ömsom arkaiskt, ömsom sensuellt språk, som i beskrivningen av Davids första blick på Batseba: »Kungen sträckte ut sitt tunga och lystna huvud som om han försökte komma åt hennes dofter och uppfånga de mjuka ljuden från hennes kroppsdelar när de gneds mot varandra, han andades tungt och flämtande.« Kastreringsscenen av Uria beskrivs

däremot gammaltestamentligt poetiskt: »Och konung David lät snöpa Uria, han lät omskära honom ända intill bäckenets ben. Detta var tecknet på Urias utkorelse.« De beskrivningarna motsvaras av Sandströms mycket sensuella inledning, som nästan kunde ha varit komponerad av Richard Strauss, och i det korta modernistiskt brutala slagverksutbrottet – i operan är det Kung David själv som utför kastreringsakten – följt av ett klagande stråkparti.

I romanen ägnas stor vikt åt Davids inre monologer och samtal med Gud. David är fullständigt övertygad om att han står i direkt kontakt med Gud och därmed besitter den absoluta sanningen. Det är Batsebas fel att Safan, pojken som bevittnat våldtäkten, får sina ögon utstuckna och dödas – »Batseba är den skyldiga, hon vållade Safans död« – och att Uria dödas, trots att David gett ordern – »All skuld vilar på Batseba. Genom att finnas till har hon ådragit sig denna skuld. Hon och ingen annan har Urias blod på sina händer.« Det perspektivet betonas i mindre utsträckning i operan. I stället finns ett tydligt feministiskt anslag: Det är snarare Batseba som står i förgrunden, som när hon frågar vad hennes förstfödda barn har begått för synd för att förtjäna att dö. Men scenen förbyts i Batsebas kärleksförklaring till David och ursprunget till konflikten i andra akten. Hon vill att nästa barn ska växa upp och bli man på bara ett år, och underförstått bli kung. Det framför hon till en mild melodi som har lånats från klarinettkonserten.

I Stockholmsoperans uppsättning utspelar sig samtliga scener vid eller kring det likkisteliknande altaret/slaktbordet/matbordet och tillika sängen. Där sker de rituella morden, kastreringen, våldtäkterna, ögonutstickningen; där avlas och föds barn och där dör kung David. Den vita offerduken som ligger på bordet blir under operans gång allt blodigare. Trots den brutala hand-

lingen finns det komiska inslag. Profeten – en man i boken, en kvinna i operan – är åtföljd av fyra poetissor som hysteriskt gör alarmerande eller sarkastiska iakttagelser i extremt högt register, som efter Batsebas våldtäkt, »What luck! / Unfaithful for the first time / And catches a king …« (Vilken tur! / Otrogen för första gången / Och haffar en kung …).

Det blev ingen roll för någon gossopran i operan. Däremot blev det en roll för den amerikanska sångerskan Emily Samson Tepe, som också uppträder som popartist under namnet IVA, och artistnamnet användes i programmet till *Batseba* för att poängtera crossover-aspekten. Redan i *Staden* ville Sandström använda en annan rösttyp än den operaskolade, och han hade önskat att få den isländska artisten Björk i rollen som Kaja. Det blev Malena Ernman i stället, en sångerska med brett vokalt register, som efter *Staden* representerade Sverige i Eurovision Song Contest 2009. Samson Tepes rollfigur Tamar, syster till Absalom och halvbror till Amnon, våldtas av Amnon, därtill uppmuntrad av Batseba som del av hennes plan att göra sig kvitt båda sönerna. Som straff mördar Absalom sedan Amnon. När Absalom gör uppror mot kung David är det Batseba som avrättar honom, då kungen är oförmögen till detta. Samson Tepe använder sin lättare popröst för att illustrera den bara 20 år gamla Tamars oskuld. Den vokala stämman är dock operamässigt skriven, med långa melodiska linjer och höga toner. I föreställningen försvann crossover-effekten något, då man lade till reverb (efterklang) på hennes mikrofonförstärkta sång för att anpassa rösten till operans akustik. Våldtäktsscenen med Tamar är viktig i verket och intensifierar brutaliteten i dramat: historien upprepar sig, kvinnomisshandeln fortsätter från generation till generation. Operan skulle från början ha varit ännu mer brutal – slutscenen skulle bestå av att Tamar knivmördar det barn hon

fick med Amnon – men det slutet ansåg regissören David Radok vara för bestialiskt. I stället offras en duva, fast Sandströms och Janzons planerade slut förklarar Tamars och operans sista ord, »A reaper has filled his hand« (En skördeman har fyllt sin hand).

Sandström har sagt att han tänkte sig verket som en film, något som inte riktigt kom fram på operascenen. Regin är återhållsam på gränsen till det statiska och scenografin påminner om en renässanstavla. Som flera recensenter påpekade gjorde uppsättningen verket till ett slags oratorium. Trots att operan gavs tretton gånger för utsålda hus, lades föreställningen ner inför säsongen 2009–10 av ekonomiska skäl. Åsikten att musiken är mycket vacker var ett återkommande tema. Dock skrev Magnus Haglund:

> Men kan någon verkligen hävda att denna retroromantiska musik skulle revolutionera vår världsbild och bidra med något som har med konstnärlig utforskning att göra, med resor in i okända territorier? Här går Sven-David Sandström vidare i den eklektiska och pastischartade stil som utmärkt tidigare verk som operan *Staden* och oratoriet *Ordet*. Musiken låter i stora stycken som om den vore skriven för 70–80 år sedan, i vissa passager får man till och med en känsla av att det är det sena 1800-talets pekoral i Wagners efterföljd som är stilidealet.

Pekoral – ett allvarligt syftande konstverk men med oavsiktliga komiska drag – kanske inte är den rätta beskrivningen. Frågan är om det däremot inte finns en viktig poäng med *retroromantiken*, vilket är ett passade uttryck, i kombination med den mest brutala operahandlingen i svensk musikhistoria (andra brutala verk är Peterson-Bergers *Arnljot*, Werles *Tintomara*, Gefors båda operor

 Christina och *Clara)*. Detta skapar en spänning mellan det sköna och det ohyggliga och illustrerar Sandströms fascination för det onda. Det är samma typ av spänning som uppstår mellan dualismerna i många 1970-talsverk som *A Cradle Song/The Tyger*, *Lonesome* eller *High Above*, eller kanske motsatsförhållandet mellan Frostensons komplicerade, abstrakta poesi och Sandströms ledmotivsbaserade musik i *Staden*.

Sandströms romantiska stil är mångfasetterad och har olika romantiska tonlägen. Under största delen av 1990-talet och början av 2000-talet skulle han ägna en stor del energi åt att utveckla sin rytmiska stil, men återkomma till romantiken i många verk, dock kanske mest uppenbart i *Batseba*. Operan skiljer sig markant från Fantasiorna då stora avsnitt verkligen låter som om de kunde vara komponerade på 1800-talet eller tidigt 1900-tal. De melodiska linjerna är längre och verket är inte så fragmenterat.

I en intervju förklarade tonsättaren Philip Glass på ett utmärkt sätt hur stil och teknik kan hänga ihop. Han berättade om hur hans lärare under studietiden i Paris, Nadia Boulanger, lärde honom att det inte räcker att bara kunna tekniken, man måste applicera den på ett intressant sätt; stilen blir på så sätt ett specialfall av tekniken. Men lika viktigt är att en tonsättare måste ha en god teknik att börja med. Sandström har i sin *retroromantik* funnit något originellt. Vissa ackordföljder, som i romantisk musik utgör undantag, och behandlingen av ackordfrämmande toner blir hos Sandström regeln och skapar därmed det sandströmska sound som är så lätt att känna igen.

Men musikdramatik är mer än bara klanger. Hur har Sandström lyckats som operatonsättare? Eftersom så många andra aspekter är involverade i en operaproduktion är det svårt att bedöma en opera utifrån enbart musiken. Å andra sidan är musiken det centrala i varje framgångsrik opera, det som gör att

verket finns kvar på repertoaren. Sandström skulle få rätt i sitt omdöme från 1984. Det tar tid att lära sig skriva för operascenen. De tre tidiga kammaroperorna visar hur hans instrumentala komponerande direkt hade influerat musikdramatiken: långa utvecklingslinjer med intrikata detaljer i de enskilda stämmorna. Detta skedde på bekostnad av den dramatiska utvecklingen. Men i de tre senare stora operorna å andra sidan är formen och texturen mer varierade, särskilt i nummeroperan/operetten *Jeppe*, men även *Staden* och *Batseba*. Att *Batseba* har kallats för en oratorieopera är inte nödvändigtvis verkets fel (eller förtjänst), utan uppsättningens. Men Sandströms mest framgångsrika operor, *Kejsar Jones*, *Staden* och *Batseba*, delar egenskapen att tillkomsten sammanfaller med den stilistiska period som passade librettots stämningsläge: det rituella slagverkskomponerandet i *Kejsar Jones*, en mer transparent och förenklad struktur i *Staden*, och slutligen det romantiska, drömlika tonspråket i *Batseba*. Detta sistnämnda tonspråk kan, när så krävs, inkorporera mer dramatiska tekniker för att illustrera det grymma dramat och ge historien en enorm tyngd och helhetskänsla.

Intervjun med Philip Glass finns tillgänglig på NPR:s hemsida, »An Interview with Composer Philip Glass«, NPR, 2001-07-01. http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1125469.

Bland den stora mängden recensioner av och kommentarer till Sandströms musikdramatik kan nämnas Thomas Anderbergs »Skuggorna intar staden: soloinsatser, regi och musik imponerar i verket om dagens stadsliv«, Dagens Nyheter 1998-09-14; Åke Brandels »Kejsare utan kläder«, Aftonbladet 1984-10-01; Gunilla Brodrejs »Dramalöst: Gunilla Brodrej återbesöker en svårtydd opera«, Expressen 1998-10-05; Gunilla Brodrejs »Jäpp, Folkoperan, Sven-David Sandström väcker nytt liv i Jeppe«, Expressen 2001-09-23; Ulla-Britt Edbergs »Ett grandiost arbete«, Svenska Dagbladet 1984-09-30; Ulla-Britt Edbergs »Stagnelius ger stoff för dans«, Svenska Dagbladet 1984-04-30; Per Feltzins recension av *Staden*, http://sverigesradio.se/p1/kulturnytt/recensioner/staden.htm; Magnus Haglunds »Maktberusning till vacker musik«, Göteborgs-Posten 2008-12-16; Camilla Lundbergs »Skön musik – men ingen TV-opera«, Expressen 1984-11-03; Sixten Nordströms »Stark teater i ur-premiär«, Arbetet 1984-09-30; C. H. Parsons, recension av Jeppeuppsättningen vid Indiana University, Opera årg. 54, s. 973–974, och Magnus Haglunds »Den återupptagna jakten på den svenska tonen«, Moderna tider december/januari 1998/99, s. 46–49.

Per-Anders Hellqvists allmänna betraktelse om den svenska nutida operan »'Aniara' – ur kurs och ändå vägvisare«, Stockholms-Tidningen 1984-05-09, ger en intressant bakgrund till Sandström musikdramatik.

Sandström intervjuades åtskilliga gånger om sin musikdramatik, t.ex. Camilla Lundbergs »Jag vill störa ordningen: Camilla Lundberg i samtal med Sven-David Sandström«, *Operans Årsbok* 1984–85, s. 4–8, och Erik Wallrups »Nyckel till ett rum: Intervju med Sven-David Sandström om *Staden*«, Nutida Musik årg. 41 nr 2 (1998), s. 13–18.

FONOGRAM

Staden är den enda Sandströmopera som finns tillgänglig på CD, Caprice (CAP22033), 2000, Anne-Sofie von Otter, Lena Hoel, Sara Olsson, Lars Magnusson, Carl Johan Falkman, Marianne Eklöf, Malena Ernman, Per Myrberg, Per-Arne Hedin, Henrik Holmberg, Fredrik Kempe, Joaquin Muñoz, Pierre Pettersson, Jon Sjunnesson, Kungliga Operakören, Kungliga Hovkapellet, Leif Segerstam.

Dans

Per var förunderlig att se och att vara med. Ogripbar. Han lärde mig att det finns inget som går att förklara. »Det skall vara snabbt«, kunde han säga, »men mycket långsamt!« Sanningen är ett ögonblick som är evighetslångt.

SANDSTRÖM INTERVJUAD AV MARTIN NYSTRÖM 2006

SANDSTRÖMS 1980-TAL bestod av djupdykningar i tidigare oprövade genrer och stilar, inte minst musik för dans. Även om mycket Sandström skrivit för dans inte låter speciellt annorlunda än hans övriga produktion, och även om han framhåller att balettmusiken kan stå på egna ben och framföras utan dans, får hans musik ett helt annat liv med dans, och gradvis ändrades också hans tonspråk genom det nära samarbetet med koreografen Per Jonsson (1956–1998). Det hade visserligen funnits danselement i tidigare verk, *Hasta, o älskade brud* och *Stark såsom döden*, men det var mindre inslag i större dramatiska verk, och Sandström var inte involverad i hur musik och dans sammanfogades; han skrev musiken, och dansen lades till efteråt. De första baletterna gjordes i samarbete med koreografen Osnát Opatowsky (f. 1953) och resulterade i två verk, *Convivere* (1984) och *Admorica – det stora vemodet* (1985). Men det var samarbetet med Per Jonsson som blev av störst betydelse och skulle bidra till förändringen av hans tonspråk.

Jonssons stora genombrott kom med baletten *Schakt* (1983) med musik av Peter Bengtson. Det var något helt väsensskilt

från tidigare modern dans i Sverige av koreografer som Birgit Cullberg, Ivo Cramér och Birgit Åkesson. Efter att ha hört några kompositioner kontaktade Jonson Sandström 1985 som just tillträtt som tillförordnad professor. De fann varandra, och samarbetet resulterade i åtta baletter (som dock inte alla framfördes) av varierande omfång och för en mängd olika ensembletyper: *Den leende hunden* (1986), *La passion* (1986), *Nimrûd* (1987), *Dance I* (1987), *Den elfte gryningen* (1988), *Colt/Dance IV* (1988/89), *Ayas öga* (1992), *Music for Rambert Dance Company*: *Jupiter is crying* (1995). Av samtliga Sandströms dansverk var det endast *Ayas öga* som spelades in för TV och är därmed det enda som existerar i en professionell inspelning med dans och musik.

Innan Sandström träffade Per Jonsson tyckte han att dans var en egendomlig konstform. Som han uttryckte det långt senare i en intervju med Lars Collin: »Per var totalt utan akademisk bildning – bara känslor. Han levde i en sorts abstrakt skönhetsvärld. Det fascinerade mig och smittade av sig på mig.« De fann varandra på ett både personligt och konstnärligt plan, och det finns även likheter mellan deras respektive stilar: Jonssons baletter innehåller ett brett register av uttrycksmedel; de har precis som Sandströms musik barnsliga och enkla element men också brutala och hårda.

Jonsson föredrog att arbeta med helt nyskriven musik, även då han som koreograf tog en stor risk med att beställa nya verk. Det är lättare och välja något redan existerande som man vet precis hur det låter och som redan finns inspelat. Bara att lära sig ett nytt stycke tar en oerhörd tid, lägg därtill arbetet med koreografin. Men den aspekten var något som Sandström verkligen uppskattade, inte bara med balett utan även övrig musikdramatik. Vid uruppförandet fanns människor som hade jobbat med musiken i hundratals timmar och verkligen kunde den, något som inte är

fallet med ett orkesterverk, som repeteras några timmar, framförs och ofta glöms bort efter framförandet. »I opera och balett«, berättade Sandström 1986,

> … blir man på ett helt annat sätt delaktig i produktionen. I och för sig jobbar man aldrig ihop, man jobbar var för sig. Men till slut blir man delaktig i en produktion, som inte bara är musik, inte bara dans, inte bara text, inte bara regi, inte bara scenografi, utan alltihopa fungerar tillsammans. Det tycker jag är spännande. Man får helt andra kontaktytor, man lär känna folk, och man får stimulans.
> Det är helt fantastiskt, man kan jobba i månader, och så kommer de medverkande på, att de tycker om stycket. De blir så begeistrade, att de kan göra vad som helst för att det ska bli bra. Den situationen uppstår aldrig i en konsertsal, där man repeterar fyra timmar och så är det inte mer med det. Musikerna spelar naturligtvis så bra de kan, men de kommer aldrig riktigt i kontakt med stycket.

Motsvarigheter till samarbetet mellan Sandström och Jonsson återfinns bara i ett fåtal andra fall under 1900-talet, som det mellan John Cage och Merce Cunningham, eller kanske Karl-Birger Blomdahl och Birgit Åkesson. Och det var verkligen ett samarbete mellan två jämlika konstnärer. Jonsson gav mer eller mindre tydliga instruktioner om vad som skulle hända på scenen – det var snarare frågan om uttryck än om innehåll – och hur lång tid ett visst avsnitt skulle ta, men därutöver fick Sandström stor frihet. Sandström och Jonsson förstod varandras arbetsprocesser, även om de hade olika konstnärstemperament. Jonsson var bohemisk, medan Sandström kräver ordning och organisation. De två hade en liknande utbildningsbakgrund utan någon

traditionell förutbildning innan de flyttade till Stockholm. Jonsson hade ingen solid grund i klassisk balett, jazz, eller ens modern dans, när han antogs till Dansakademien; han hade sin egen mycket originella uppfattning om dansen redan från början. Han hade en begåvning för det metaforiska, snarare än det analytiskt deskriptiva, och kunde kommunicera sina ibland egendomliga idéer både till tonsättare och till dansare. I ett brev till balettchefen på Kungliga Baletten återgivet i programboken beskrev Jonsson *Den elfte gryningen*, som blev det mest omtalade samarbetet mellan Jonsson och Sandström:

> Mäktiga gåtfyllda pelarblock (höga), mäktig musik med kör som skall vara på scenen gestaltandes genom »sorgesång«, stillastående levande formationer, livs/dödsgång. Röda vindar drar fram över dalen. Klockor, klockor, wagnerska ackord. Uppenbarelsescener, naturupplevelser, att stå inför något större, ensam på jorden. Ömhet. Frid.
> Detta med dansens kraft att uttrycka dessa ting. Expressiv poetisk dans. Genom musikaliska flöden, passionerade öden, längtan, längtan, Ett rum i omvälvning. Efter längtan, passioner (om än i den mer öppna musikalisk/dansmässiga koreografiska formen och uttrycket) öppnar sig friden, rummet badar i stillhet. Kören sjungandes ordlöst ordlöst.

Beskrivningen påminner om Sandströms få kommentarer i skisserna; det handlar bara om känslouttryck utan några tekniska beskrivningar. Riten var också betydelsefull för Jonsson, som han säger i den TV-dokumentär som gjordes om honom 1987:

> Jag tycker att all dans som är bra är rituell. Även *Svansjön* är rituell. Dansens ursprung kommer ju ur riten. Jag tror att de flesta, både dansare och åskådare, tycker att det jag gör känns organiskt på något sätt och att musiken och rörelsen ligger väldigt nära varandra. Men jag söker alltid efter det irrationella, det oförklarliga.

Det är en attityd som verkligen tilltalade Sandström, som vi har sett i hans operaproduktion. Ur riten kom en idé där musik och dans integrerades:

> Jag utgår inte från musik, utan från den idé och vision jag har inom mig. Kärnan är en inre kraft. Den sceniska och även den musikaliska klangbilden finns i mitt huvud. Dans och musik ingår en slags organisk enhet från början. Jag förklarar för tonsättaren, hur jag tänkt. Han utvecklar sedan sitt individuella musikspråk.

Och han tillägger att när det gäller Sven-David Sandström »behövs det för övrigt inte många förklaringar«, eftersom de förstod varandra så väl. Jonsson var även involverad i ljussättning, kostymer och scenografi och skapade därmed en konstnärlig helhet. I många fall skedde det genom för den klassiska baletten ovanliga attribut som dansarnas vita, löst sittande kläder i flera verk, eller genom originella scenografidetaljer som i *Nimrûd*, där ett moln hänger från taket och en film projiceras med Sandström och Jonsson som sitter och äter på Café Opera.

I Jonssons koreografi kan vardagliga rörelser upprepas och upplyftas till rituella och konstnärliga gester. Horace Engdahl beskrev koreografin i *Den leende hunden*:

> Stela uppställningar avbryts av munter och vanvettig galopp eller av parodiska dragningar. Ibland blir dansaren övergiven av gruppen och evighetens hela tyngd vilar på hans eller hennes bröst. Dessa ofta långsamma och underfundiga soli är verkets höjdpunkter.

Det är en beskrivning som överensstämmer med Sandströms beskrivning i en intervju med Christina Tobeck, stycket är »helt bisarrt med umpa-umpa-musik«. Den lekfulla musiken i *Den leende hunden* kan ibland erinra om romantiska celloetyder, även om den domineras av mer eller mindre statiska, minimalistiska, ibland brutala, slagverkspartier. Även *Ayas öga* kombinerar en mängd uttryck, explosiva ruscher med lugn emellan. En av dansarna, Margareta Lidström, beskrev koreografin som »intervallträning«.

Ett skäl till att flera av Per Jonsson-baletterna skiljer sig från Sandströms tidigare dansproduktion var att en del av beställningarna var mer omfattande och att han kunde använda en större ensemble. *Nimrûd* för Stora teatern i Göteborg skrevs för full symfoniorkester. Det var en unik beställning, något så omfattande dansverk med full symfoniorkester hade inte beställts och framförts i Sverige på tjugo år. I två andra verk hade han en begränsad orkesteruppsättning som *Den elfte gryningen* för Kungliga Operan och *Ayas öga* för Dansens hus, och i de övriga dansverken kammarensembler, alla med slagverk.

Samarbetet gick dock inte helt smärtfritt alla gånger. Trots att Sandström skrev färdigt musiken till Parisoperans beställning *La passion* och att denna även spelades in, framfördes den aldrig, då Jonsson drog sig ur produktionen. Vid ett annat samarbete, som gällde *Colt*, bytte Jonsson helt enkelt ut Sandströms musik fast även den fanns inspelad. Sådana episoder var svåra för

Dansaren och koreografen Per Jonsson i baletten *Den leende hunden*, en av de åtta baletter som var frukten av ett intensivt samarbete mellan honom och Sven-David Sandström. Bilden är från 1986.
Foto: Jurek Holzer, Scanpix.

 Sandström att hantera, men han gick vidare och komponerade nya verk.

Dagen före premiären av *Rivers of Mercury* med musik av Lars Åkerlund, en tonsättare som också hade arbetat intensivt med Jonsson, tog Jonsson sitt liv bara 42 år gammal. Händelsen tog Sandström mycket hårt, och han dedicerade sin första symfoni till Jonsson. Det är ett av hans mest originella verk. Sandström hade bett Katarina Frostenson om en dikt som inspiration, innan han skrev verket och medan Jonsson fortfarande levde. Dikten han fick, »Päronblom« från samlingen *Korallen*, framstår i efterhand som olycksbådande och visade sig passa mycket väl. Den finns återgiven i partituret och börjar:

Vad liknar sömnen. Sömnen, den andra
inte ledan, inte oviljan att se
den av löv och spruckna päron, bin
berusningen av söt smak
sätta, den där alla vatten möts.

Symfonin illustrerar också hur den enklare estetiken från musikdramatiken nådde den rena instrumentalmusiken. Även om det finns vissa likheter med romantiska kompositioner som cellokonserten, visar verket en ny riktning, djupt inspirerad av sin egen musikaliska dramatik, men också av Stravinskij. Inledningens enkla, repetitiva melodi ska skildra Jonssons entré på scenen, för att sedan övergå i en sorgmarsch. Den andra satsen, har ett snabbt, intensivt och rytmiskt avsnitt dominerat av brass och slagverk som inte ligger långt från *Våroffer*. Det efterföljande avsnittet citerar Kajas klagande stämma i *Staden*. Den sista satsen alluderar bitvis på den ljusa atmosfären i *Ayas öga*.

År 2011 återvände Sandström till balettmusiken, då han kom-

ponerade orkesterverket *Seven Days* för koreografen Örjan Anderssons verk *Seven Clues* för sexton dansare. Det är det mest konkreta dansverk Sandström någonsin skrivit. Det nästan timslånga verket gestaltar den bibliska skapelseberättelsen. Föreställningen vid Malmö Opera var suggestiv, den börjar i mörker, och över scenen hänger ett klot och tre uppochnedvända pyramider. Musikaliskt påminner verket om den första symfonin och *Ayas öga*, men tonspråket är kraftfullare. Efter den lågmälda inledningen är musiken ofta rytmiskt intensiv, dominerad av brassinstrument och bara bitvis romantisk. Det låter snarare som Stravinskij i kombination med 1970-talets Sandström än som Sandström från de senaste tjugo åren, men det finns också statiskt, nästan elektroniskt ljudande sektioner där orkesterklangen är det viktigaste och där Sandström har låtit sig inspireras av de franska spektraltonsättare, som Gérard Grisey och Tristan Murail, vilka på 1970-talet började betona klangen och övertonsserien som den viktigaste parametern. Kanske hade Sandström inspirerats av den typ av musik som många av hans studenter skrivit. Under den sjätte dagen, när människan skapas, och den sjunde, vilodagen, då alla dansare utom en ligger på det jordtäckta golvet, glider musiken tillbaka i ett mer sandströmskt romantiskt tonspråk. »Sjätte dagens arbete och sjunde dagens vila känns en smula överflödigt«, skrev Örjan Abrahamsson i sin recension och fortsatte: »Kanske rymmer det ett slags civilisationskritik: världen var bättre utan människan.«

TELEVISION, RADIO, TEATER

Ända sedan 1970-talet har Sandström regelbundet skrivit för andra sammanhang än konsertsalar och operahus: teatermusik, radio, television och i viss utsträckning film. TV-mediet blev det

 viktigaste för Sandström. Att skriva musik för ett sammanhang där musiken inte är viktigast och där de övriga bitarna, det må vara pjäsen eller filmen, redan finns på plats, blir ett helt annat sätt att arbeta i jämförelse med till exempel samarbetet med Per Jonsson. Tonsättaren blir del av ett team och en större konstnärlig helhet men får samtidigt mindre kontroll, då mycket av arbetet med att sätta musik sker av producent, regissör och redigerare. Avsnitt tänkta för en viss scen kan förkortas, mixas om eller till och med ersättas med något helt annat. I kontrollrummet blir musiksättningen ett pusslande där bitarna kan sitta ihop på en mängd olika sätt. Sandströms klangligt orienterade teknik från 1970-talet kom väl till pass i flera TV-produktioner, i vilka det ofta inte är nödvändigt med intrikat tematik för att åstadkomma dramatiska effekter. Typiskt för Sandströms TV-musik är också enkelheten, som de enkla mörka stämningsackorden i Björn Runeborgs mystiska kriminalserie *Facklorna* (1991). Musiken till *Facklorna* lånar också mycket av sitt material från *Ayas öga*, som skrevs samma år. Att låna från sig själv blir nästan oundvikligt när produktionstakten är så hög.

De mest framgångsrika TV-produktionerna jämte *Facklorna* kom också under 1990-talet med Lars Noréns *Ett sorts Hades* (1996) och Hjalmar Söderbergs *Gertrud* (1999). Sandström hade lärt känna TV-producenten Torbjörn Ehrnvall genom Per Jonssons konstnärliga råd, där de båda var medlemmar. Det första samarbetet kom till stånd i *Tomtemaskinen*, julkalendern 1993. För en sådan omfattande produktion, 24 tolvminutersavsnitt, blev Sveriges Televisions beställning av musiken mycket generell, »10 sekunder Findus glad« eller »10 sekunder Findus ledsen« etcetera. Musiken består av korta infall, små accenter i xylofon och marimba och ackord på ackordeon. Sandström fick inte se filmmaterialet före komponerandet men medverkade själv peri-

odvis vid mixningen, vilket annars hörde till ovanligheterna.

Ehrnvall introducerade Sandströms musik för Lars Norén som skulle regissera sin egen *Ett sorts Hades* för TV. Pjäsen utspelas på en psykiatrisk klinik där handlingen består av dialoger som upp-dagar de enskilda patienternas livsöden. Trots de väsensskilda programmen framstår musiken i *Ett sorts Hades* som besläktad med den för *Tomtemaskinen*; det är ofta fråga om korta, fragmentariska avsnitt. Musiken skrevs som ett sammanhängande tjugo minuter långt orkesterverk som från början var baletten *Jupiter is crying* och styckades upp i kontrollrummet. I Noréns pjäs förbinder orkesterinsatserna de tvära kasten mellan de uppbrutna scenerna.

För Sveriges Televisions produktion av Hjalmar Söderbergs *Gertrud* komponerade Sandström en orkestersång till text ur *Hebriana-dikter* av Lars Norén och med Malena Ernman som sopransolist. Tekniken att använda ett enda stycke har en lång tradition inom filmen sedan David Raksins musik för *Laura*, Otto Premingers *film noir*, och kan bli mycket effektfullt, då samma tema får olika funktion beroende på sammanhanget i filmen. I *Gertrud* används fragment av sången eller orkesterns för- och mellanspel vid scenövergångarna, men också som dramatisk effekt, såsom ett ledmotiv när dialogen tar en dramatisk vändning. Ibland ligger även en pianoversion under dialogen. Vid den dramatiska höjdpunkten, när Gertrud fått reda på att hennes älskare är otrogen, sjunger Gertrud själv sången, om än ej i bild. Texten är direkt, desperat och utlämnande, som inledningens

Kärlek, döda mig.
Döda mig, kärlek
Jag är som en fjäril vid en otrolig låga

Jag vet att jag kommer att brinna upp och inte ens bli
lite aska i din hand.

Lite senare heter det: »Jag vill knulla ditt hjärta«, vilket kanske är skälet till att sången inte framförts som konsertstycke, trots att det är en av hans finaste kompositioner. Sången är något av det mest renodlat romantiska Sandström skrivit; den låter inte alls som hans tidigare nyromantiska verk med de för Sandström karaktäristiska störningarna där det romantiska bryts ner – som i *Fantasia I*. Det är snarare en retroromantisk komposition, ibland med dova mahlerska undertoner, som nästan skulle ha kunnat vara skriven vid tillkomsten av pjäsen, sekelskiftet 1900.

Sandström skrev uppenbarligen mycket på beställning från Sveriges Radio, mest för Radiosymfonikerna och Radiokören, men även ett verk för själva radiomediet. Sveriges Radio har en lång tradition av att producera radiospecifika musikdramatiska program i den tyska *Hörspiel*-traditionen – program där drama, ljudeffekter och musik samverkar till en dramatisk helhet. Under 1970-talet började den Musikdramatiska gruppen vid Sveriges Radio sin verksamhet och beställde flera verk, bland annat Maros *Den stora grusharpan* och Bengt Hambræus *Sagan*. Sandström fick också en beställning av gruppen för vad som skulle bli *Förut låg här en by*. Texten av Etienne Glaser bygger på en artikel i en turkisk tidning 1990, som beskriver hur en arbetande kurdisk herde mördas av de turkiska soldaterna. Texten som återberättar historien, inklusive tortyrbeskrivningar, läses av olika röster med pålagda ljudeffekter och Sandströms tunga slagverks- och körbaserade musik. Även om Sandström kallade verket »oratorium« är det snarare radioteater, om än med omfattande musikinslag.

Trots det stora mediala genomslaget fick Sandströms TV-

musik aldrig speciellt mycket uppmärksamhet. Men det fick däremot ett annat verk från 1990-talet, *High Mass*.

VIDARE LÄSNING

Dokumentären »Nya koreografer: Per Jonsson«, SVT2 1987-05-11, ger den mest omfattade presentationen av Jonssons konstnärskap.

Av de många recensionerna av Sandströms dansverk kan nämnas Örjan Abrahamssons »Leap Second på Malmö opera«, Dagens Nyheter 2011-03-15; Lars Collins »Kompositören som bytte sida«, Opus. 8 2006, s. 54–57, och Horace Engdahls »Den leende hunden: Intensiv aggressivitet«, Dagens Nyheter 1986-03-20.

I Martin Nyströms »Kyrkan mår bra av ny musik«, Dagens Nyheter 2006-03-23, kommenterar Sandström även sina dansverk, vilket också gäller Christina Tobecks »Musik är känsla: Christina Tobeck samtalar med Sven-David Sandström om *Through and through* och åren mellan 1972 och 1986«, Nutida Musik årg. 29, nr 4 (1985/86), s. 21–28.

Hans-Gunnar Petersons »Per Jonsson och musiken«, Nutida musik årg. 42 nr 1 (1999), s. 20–31, ger en fin översikt över både Jonssons och Sandströms samarbete såväl som Jonssons och Åkessons.

FONOGRAM

Endast *Nimrûd* och *Seven Days* finns tillgängliga, Swedish Society Discofil (SCD 1150), 2010, Malmö Operaorkester, David Björkman.

Ett tröttande bombardemang

Jag vill bli väl omskriven och jag vill bli profilerad. Men hellre väcker jag negativ uppmärksamhet än ingen alls: det värsta är att inte bli omnämnd.

Sandström intervjuad av Cecilia Aare 1998

Den mest högljudda kritiken mot Sandström skulle inte utgå från hans strukturerade kompositionsmetoder eller textanvändning, utan från hans postmoderna, neoromantiska omsvängning. Upprinnelsen till debatten var ett bokkapitel.

I samband med sitt 75-årsjubileum 1993 publicerade Föreningen svenska tonsättare fyra antologier med texter, historiska såväl som polemiska, om olika aspekter av komponerandet. I en av dessa, *Tonsättarens val*, skrev musikforskaren och idéhistorikern Björn Billing ett kapitel som skulle få stort genomslag, både bland tonsättare och bland kulturskribenter. Texten, »Fallet Adorno: eller frånvaron av estetiskt ideal som estetiskt ideal«, börjar med en historisk överblick av den tyske filosofen Theodor W. Adornos (1903–1969) påverkan på svenska musikdiskurser för att senare vända sig mot konkreta svenska exempel, både negativa och positiva i Billings ögon. Sandströms musik fick föga förvånande illustrera en negativ trend.

Postmodernism har ofta definierats som ett brott med och antites till modernismen. Den inleddes inom arkitekturen och de visuella konstarterna på 1950-talet, för att följas av musiken

 ett årtionde senare. Om modernismen är atonal så blir postmodernismen tonal, och ofta har skillnaden angetts med en serie motsatspar: komplex–enkel, djup–ytlig, allvarlig–humoristisk. Icke så, hävdar Billing:

> Vulgäruppfattningen vill göra gällande att debatten om den musikaliska postmodernismen handlar om det tillåtna eller icke-tillåtna bruket av treklanger, tonalitet, divisiv rytmik och traditionell melodik etcetera.

Han introducerar Adornos begrepp *Stimmigkeit* och *Stimmig Musik* som ett alternativt sätt att separera modernism och postmodernism: *Stimmig Musik* »ger ett autentiskt uttryck för den historiefilosofiska positionen«, men nyskriven konstmusik ska inte bekräfta samtiden utan utgöra ett »normativt korrektiv«, det vill säga, fungera som samhällskritik. Det kan inte den postmoderna konsten som Billing beskriver den:

> Den kitschiga nya konsten är omedvetet insnärjd i en estetik som är analog med TV-reklamens, där budskapet måste vara »catchy« och samtidigt säga allt, det måste tala som om det aldrig mer fick tala. … En engångsprodukt, och som sådan signalerar den tristess …

Det finns en inbyggd motsägelse i Adornos position. Ett för perfekt musikstycke förlorar något av sin kritiska skärpa, därför måste ett verk enligt Adorno sätta sig själv på spel. Det förekom i Sandströms tidigare verk, som när han låter kvartstoner störa en annars perfekt struktur i *A Cradle Song/The Tyger*. Men Sandströms musik hade nu blivit för välpolerad och dessutom postmodernt *catchy*, enligt Billings sätt att se på saken.

Exemplet ur Sandströms produktion som Billing väljer att kritisera är inte något av de senare nyromantiska verken, som med ringa svårighet kan betecknas som kitschiga (även om den andra pianokonserten får sig en snabb känga), utan ett stycke från 1978, *Tystnar ofta nog vår sång* för blandad kör, blåsorkester, cymbaler och församlingssång, som beställdes för Svenska Missionsförbundets 100-årsjubileum och framfördes av 500 körsångare och 200 musiker vid dess kongress i Älvsjö samma år. Verket utgår från den kända frikyrkliga sången *O, hur saligt att få vandra*, vars många verser framförs av kören tillsammans med församlingen. Undan för undan blir orkestern mer aggressiv och försöker bryta upp och förstöra sången. Mittavsnittet består av långa ackord i kören och attacker i orkestern, men sången återkommer och triumferar till sist. Recensenten Hans Wolf beskrev träffande processen som »brant tilltagande instrumentala störningar, samt djävulskt förvridna vrål, ett växande akustiskt våld som snart nog totalt krossar och kväver sången«. Stilistiskt finns det stora likheter mellan verket och flera aggressiva orkesterpartier i *De ur alla minnen fallna* som skrevs bara ett år senare. Och i studiosamtalet före radioutsändningen av *Tystnar ofta nog vår sång* berättade Tobias Berggren att han var imponerad av den sociala aspekten av verket, vilken väl överensstämmer med den tidiga väckelserörelsens sociala engagemang. Den tradition som dessa sånger vilar på föregår den politiska rörelse som växer fram i slutet av 1800-talet i Sverige. Han påpekade att arbetarna under Sundsvallsstrejken 1879 sjöng religiösa sånger. Men Billing, troligen omedveten om Berggrens tolkning, gör en bjärt kontrasterande läsning av verket:

> Koralens fasthet ljuder som en marsch där varje fjärdedel obevekligt trampar ner allt oliktänkande, alla vittnesmål

> om förljugenheten hos ett förtryckande lyckoevangelium. Med koralens robotliknande framfart speglas i slutändan hur den emancipatoriska, kritiska rösten tystas, censureras i den Höga Moralens, den Goda Smakens (och i det här fallet också den Heliga Andes) namn. Koralens triumf är ingenting annat än en inkvisitionens triumf.

Billings läsning av verket är utan tvivel påverkad av Adornos kritik av Stravinskij, vars rytmiska musik han ansåg representera det fascistiska stöveltrampet (och den tolkningen är inte så långsökt då Stravinskij åtminstone under en period av sitt liv hade fascistiska sympatier). Ett egendomligt faktum var att ett av Billings föredömen bland svenska tonsättare, Jan W. Morthenson, också citerar en frikyrkosång, *Klippa, du som brast för mig*, i verket *Alla Marcia* (1973) för att symbolisera ett rop efter trygghet. Men Sandström var redan före uruppförandet medveten om problemen med att använda sången. I en intervju i Mixturen kritiserar han jubileer som företeelse, och vill ge verket en provokativ udd:

> I sådana sammanhang blickar man inåt, man isolerar sig, man bygger upp murar – och stänger sig inne! Ett bra sätt att stänga ute andra verkligheter är då, tycker jag, att trosvisst stå och sjunga: »O, hur saligt att få vandra …« Egentligen vittnar det om en stor medvetenhet att sjunga så, när man vet att verkligheten för andra människor över hela världen är en helt annan. Då menar jag som så att jag vill provocera – med musiken som maktmedel – och förhindra de närvarande att sjunga på det sättet. När man kommit till 5:e versen är det ju helt omöjligt att sjunga med i melodin på grund av de distraktioner som blåsarna gör.

Joakim Tillman utgick från hur Sandström beskrev verket och erbjöd en helt annorlunda tolkning, en som även den är helt väsensskild från den frikyrkliga tankevärlden, där den naiva barnatron ska bestå i vuxen ålder:

> Ondskan utgör en motvikt mot en trosviss, omedveten salighet som försöker stänga ute världen utanför. Men den trosvissa saligheten segrar inte. Det äkta religiösa budskapet kan bara uppfattas av den som öppnar sina ögon och öron både för världens ondska och himlens godhet.

Men Billings artikel skulle initiera den mest omfattande kritik ett Sandströmverk skulle få sedan *De ur alla minnen fallna*.

THE HIGH MASS

När Sandström i mitten av 2000-talet ombads lista sina tre bästa verk fanns inte ens *De ur alla minnen fallna* med. Förändringsprocessen i Sandströms tänkande hade gått så långt att inget verk komponerat före 1994 över huvud taget hade tagits med. Listan med hans kommentarer löd i stället:

> *The High Mass* 1994
> Mitt bästa verk! Det har en vitalitet, en framåtanda och en total spiritus som jag är unikt ensam om. Jag kan inte skriva så längre. Spelar det gärna för mina elever. Dessutom finns det två inspelningar på *The High Mass*. Med Sveriges Radios symfoniorkester och med Gewandhausorchester Leipzig med Herbert Blomstedt som dirigent.

Staden 1998
En fantastisk uppsättning (urpremiär på Kungliga Operan, regi Lars Rudolfsson). Det finns sköna ställen och det finns dramatiska ställen, många retar sig på att man inte kan följa med i en handling. Men det är ju en möjlig öppning att uppleva något. Orkestreringen är grandios.

Ordet 2004
Det är ett introvert verk. Musikaliskt är det där jag befinner mig än i dag. Här försöker jag att uttrycka den största skönheten jag har inom mig.

När jag frågade Sven-David Sandström 2011 vilka verk han nu betraktade som sin främsta blev svaret detsamma, men med tilläggen *Batseba* och *Missa brevis* (ett verk för kör, sopransolist och kammarorkester som har stora stilistiska likheter med *Batseba*). I en intervju 1996 förklarade Sandström vad problemet var med *De ur alla minnen fallna*: det var inte stilistiskt enhetligt.

> Men *Rekviet* är ett »omöjligt« stycke att göra i dag, åtminstone för mig själv. Jag kan helt enkelt mer. Rent kompositoriskt är det något ofullbordat, ofullgånget, kraftfullt. En stor aggressivitet; hård, ruffig och kantig. Den spretar åt alla håll. Ett slags kampmusik i Allan Petterssonsk förlängning …

Men att utse *High Mass* till Sandströms främsta verk kan inte ses som speciellt kontroversiellt ur vare sig hans eget eller publikens perspektiv. Det blev en stor framgång vid uruppförandet 1994 och har sedan gjorts ytterligare tre gånger med andra ensembler – förutom Radiosymfonikerna och Gewandhausorkestern, även

vid Indiana University i Bloomington och VocalEssence kör och orkester i Minneapolis. Detta har skett trots verkets svårighetsgrad och dimensioner, runt 1 timme och 45 minuter, och trots den enorma ensemblen, stor kör, fem solister (tre sopraner och två altar), symfoniorkester med en betydande orgelstämma och en slagverkssektion bestående av två pukspelare och fyra slagverkare.

Den 25-satsiga indelningen av det latinska mässordinariet är nästan identisk med den i Bachs h-mollmässa, så är även uppdelningen mellan solo- och körpartierna. I *High Mass* tar Sandström ut svängarna. Det är ett intensivt verk, »total spiritus« är en träffsäker beskrivning. Här finns humoristiska dansanta satser som Qui sedes ad dexteram Patris, rytmiskt komplicerade som Cum Sancto Spiritu, det ljusa och romantiskt harmoniserade Credo, en ihållande aggressivitet i Crucifixus. Den sista satsen, Dona nobis pacem, är en olidligt vacker koral med alla fem solister, en mild parallell till den aggressivare första satsen, Kyrie. Sandström kände sig fri att använda både modernistiska orkestreringstekniker, som det nyfunna intresset för rytm, och sitt nyromantiska tonspråk. Den mest spektakulära satsen är dock Gloria in excelcis, där de intensiva melismerna (fler toner på samma stavelse) i kören gradvis förlängs och stiger i tonhöjd. Brasset och rörklockorna spelar en stor roll och ger associationer till den frikyrkliga strängmusiken. Sandström har berättat att han inspirerades av en bild: julänglar som dekorerar en gran börjar sjunga så våldsamt att trädet fattar eld.

Men trots den stora framgången vid uruppförandet orsakade *High Mass* en av de största konstmusikdebatterna i svensk historia (troligen endast överträffad av modernism- och tolvtonsdebatterna under 1950-talet). Det var en verklig debatt, inte bara dominerad av populistisk sensationshysteri som i fallet med *De*

ur alla minnen fallna. Den 8 december 1994, tretton dagar efter uruppförandet, publicerades en lång artikel på kultursidan, en »understreckare«, i Svenska Dagbladet med titeln »Den nya konstmusikens vulgarisering« av tonsättarkollegan Jan W. Morthenson, direkt föranledd av uruppförandet av *High Mass* men också inspirerad av Billing. Hans text och debatten som startade och pågick i flera månader skulle bli en integrerad del av verkets historia. Inledningen satte tonen för hela artikeln: »Nu borde det snart vara nog. Kitschtrenden i ny svensk konsertmusik har nu antagit sådana proportioner att komponerandet som fortsatt seriös konstart är allvarligt hotad [sic].« Han fortsatte:

> Det spänningslösa förhållandet till musiker och publik, där spiritualitet, välbekant expressionism och teknisk briljans ersätter provocerande nyskapande och tvivel innebär på sikt en allvarlig kursändring.

Kitsch har en speciell nedlåtande betydelse i konstmusiksammanhang, och betraktas som en direkt motsats till modernismen: ett verk som imiterar andra verk eller stilar, oftast med populära stilistiska medel, som i det här fallet tonalitet. Det saknar *Stimmigkeit*, för att använda Adornos begrepp. Sandströms metod har »alltmer kommit att handla om arrangemang och psykoregi som ersättning för skapande komposition«. Sedan tog Morthenson till storsläggan:

> Kulmen har nåtts med »High Mass«, ett lika skickligt som utstuderat kompilat av lyssnarknipande effekter som fyllt mig med en indignation jag aldrig tidigare känt inför någon musik i någon genre. Jag känner mig förnedrad av att redan som första förutsättning bli betraktad som en

> formbar lyssnarmarionett och att förväntas reagera reflexmässigt på ett alltmer tröttande bombardemang av diverse oblyga standardknep, inklusive den förmenta gratisandligheten i den religiösa texten.

Även om Sandström inte var det enda målet för artikeln – Morthenson kritiserade även välkända internationella tonsättare som Karlheinz Stockhausen, Krzysztof Penderecki, Iannis Xenakis och Magnus Lindberg – blev fördömandet av Sandström speciellt tillspetsat, och det var, som Erik Wallrup beskrev det, ett »angrepp på det svenska konstmusiklivet«, där Sandström vid den här tiden spelade en speciellt framträdande roll som professor i komposition. Tonsättaren Jonas Forssell gav en liknande förklaring: »En vänlig tolkning av Morthenson & Billings besinningslösa Sandströmhat vore väl att det mindre är riktat mot konstnären än mot den modernistrenegat och professor i komposition vid Kgl Musikhögskolan i Stockholm som utbildar fler avfällingar.«

Att en i Morthensons ögon förkastlig estetik dominerar musiklivet och kanske även kompositionsutbildningen i Sverige är en sak, och möjligen korrekt, men att anklaga Sandström för förment gratisandlighet är att gå för långt. Inget i Sandströms estetik tyder på att hans religiositet på något sätt skulle vara påhittad. För att riktigt förstå Morthensons angrepp måste man gå tillbaka till efterkrigstidens modernistiska estetik och återknyta till Adorno. Morthenson var djupt influerad av Adorno och hade studerat för Heinz-Klaus Metzger (1932–2009), en tysk musikfilosof i Adornotraditionen. Efter att ha tillbringat krigsåren i Kalifornien, skrev Adorno boken *Philosophie der neuen Musik*, »Den nya musikens filosofi«, där han framhärdade i att den nya konstmusiken måste verka mot de dominerande nega-

tiva strömningarna i samhället, främst kommersialismen. Detta sker genom att stilistiska medel används som kontrasterar mot populärkulturen. Det gjorde de flesta etablerade tonsättarna tidigare, och även Sandström som vi vet. Följaktligen kan ett verk som en stor publik uppskattar inte utgöra den sälta som samhället behöver, utan står närmare populärkulturen. För Morthenson hade Sandström gått från att ha varit ett föredöme till en avfälling, även om han inte använde det uttrycket. Efter framförandet av *Through and through* i Amsterdam hade Morthenson hyllat Sandström i sin recension. Framgången var ett »välkommet undantag« från den västtyska dominansen inom den nutida konstmusikvärlden:

> Kompositionen är en trosbekännelse till något som under alla förhållanden är oförstörbart. Den börjar som en väldig bronsålderssymfoni men förvandlas sedan på ett musikaliskt märkligt sätt till sin motsats, ett abstrakt ljusspel med sinnrika detaljer och mönster. Musiken blåste ut åtskilligt av de tidigare dagarnas akademiska småborgerlighet och klingade nästan chockerande ursprungligt under dirigenten Ernest Bours ledning och i Concertgebouws oförlikneliga akustik.

Genom hela sin karriär har Morthenson utmärkt sig som en lysande skribent, intellektuellt vass som en skalpell, och han överdriver naturligtvis i sin argumentation för den retoriska effekten; det måste finnas värre stycken i Morthensons värld än *High Mass*, liksom det för Billing måste finnas värre stycken än *Tystnar ofta nog vår sång*. Men kärnan i kritiken kvarstår, Sandströms mässa får symbolisera ett sönderfall i svenskt, men även internationellt musikskapande. För Morthenson, ska den nya konstmusiken utgöra en balanserande vikt mot den kommersi-

ella populärmusiken, inte stryka åhörare och musiker medhårs. Kitsch är nära förknippad med vad Adorno kallar kulturindustrin. För Morthenson var det speciellt bekymmersamt att Sandström som hade stått på modernismens barrikader på 1970-talet helt och hållet hade kapitulerat för populismen.

Flera inlägg följde i debatten, mestadels till Sandströms och den postmodernistiska omsvängningens försvar, och det poängterades att det är bra att publiken uppskattar den nyskrivna musiken, men några inlägg stödde även Morthenson. Här kommer några längre citat som väl sammanfattar debatten, men också det svenska kulturklimatet vid den här tiden. Sandströms tidigare lärare, Gunnar Bucht, visade stor sympati för Morthenson:

> Enligt mitt sätt att se visar Sandström där en aningslöshet inför materialet. Han tycks tro att skönhet och därmed kontakt skapas med flitigt bruk av treklanger och septimackord, glömsk av det faktum att dessa är resultat av stämföring och formtänkande, att de måste ges en strukturell mening som är mer än defilering längs kvintcirkeln. Gärna skönhet – men inte till varje pris. Samtidigt är det så att Sandström genom sitt skapande alltsedan sitt *Requiem: De ur alla minnen fallna* har satt en väsentlig fråga i fokus, den fråga som redan Blomdahl och Bäck diskuterade i slutet av 1940-talet: vilket är viktigast för en komponist, sannings- eller kontaktbehovet? Sandström tycks välja det sistnämnda men i själva verket väljer han bägge.

»Defilering längs kvintcirkeln« syftar på Sandströms harmoniska språk, som utgår från grundläggande tonala ackordrelationer med kvintintervallet (fem skaltoner) som grundval. Bucht fäste sig alltså vid den aspekten av verket och inte det minutiöst struk-

turerade formtänkandet. »Sanning« eller »kontakt«, som blev ett motsatspar i en artikel i tidskriften Prisma 1948, har i svensk musikhistoria blivit synonymt med nyskapande eller publiktillvänd – Morthenson föreslår ett annat, »komposition« eller »arrangering«. En sann tonsättare ska inte behöva ta hänsyn till vad publiken tycker utan vara originell och arbeta som en uppfinnare av aldrig tidigare hörd musik. Den åsikten delade ju Sandström även under senare år.

Hans Gefors såg i stället inlägget som en stilistisk vattendelare i musiklivet: »För Jan W Morthenson har tiden stannat. Hur många operor som än kommer att skrivas kommer operan alltid att vara död och lika härlig att lyssna till för att få se undergången i ögonen.« Och han fortsatte:

> Det finns en motsättning mellan dem som vill bevara avantgardets föreställning om ny musik och flera nya generationer som leds vid dess inskränkthet. Motsättningen finns på alla områden: klang, rytmik, frasering, satsteknik, genrer likaväl som estetik, sociologi och kulturellt ansvar. Det enda utfall av motsättningen som än så länge är ovedersägligt är att det låter annorlunda och att det är avsikten. Sidotemat »kommersialism« är den dimridå som döljer att nyvärderingen av de musikaliska uttrycksmedlen pågår för fullt och att den är omstridd. I varje fall måste tonsättare som inte vill ta plats i skyddsrummet, mobiliserade av Jan W Morthensons fiktion, säga ifrån. Nu säger jag ifrån. O vänner, inte dessa toner! Utan andra …

I den avslutande repliken från Morthenson vände denne sig mot försök till definitioner av modernism baserade på stil, vilket dock är den gängse definitionen, ett anti-romantiskt och teknologiskt brott med traditionen:

> Sådana tvärsäkra konstateranden (Broman m fl) förutsätter realdefinitioner av modernism och avantgarde – något som faller på sin egen orimlighet, då vi här talar om ett otal konstnärliga förhållningssätt alltsedan Baudelaire med inbördes mycket olika förverkliganden. Den nya konstens interna opposition är ju en av modernismens och avantgardismens hörnpelare. En del av modernismens kärna är dess etiska förhållande till konstnärlig manipulation och samhällelig förljugenhet. Den ställer också generella krav på kreativitet och accepterar endast epigoneri och kitsch som kritiska, negativa inslag. Självfallet sker inom modernismens ram ett ständigt spel med dessa understatements. Den modernistiska traditionen provocerar en mängd utmaningar och varianter. Den skapar konstnärer som Andy Warhol och John Cage. Dessa införlivas ofta i den senare, alltmer vidgade och omformade modernisthistoriken.
> Modernismen är ingen stil eller någon estetiskt avgränsad företeelse. Den är ett samlingsbegrepp, en mycket flexibel atmosfär med en löftesrik och stilistiskt oförutsägbar framtid.

Men tanken kunde förstås ha slagit Morthenson: Kanske är det Sandströms *retroromantiska* musik som är *stimmig* av det enkla skälet att ett stort antal tonsättare har bytt stil – eller »konstnärligt förhållningssätt« – från den modernistiska till den postmo-

derna. Tänk om kitsch utgör en betydande del i den historiefilosofiska positionen även för en konstmusiktonsättare? Men Morthenson snuddar inte vid den tanken utan går vidare och fördömer varje försök att se ett nyromantiskt tonspråk som något annat än reaktionärt:

> Om nu en missuppfattad senmodernism ändå skulle vara något passé, hur uppstår då en starkare nutidskonst med hjälp av ännu äldre och än mer utslitna klichéer? Jo, i t ex historielös svensk musikmiljö kringgår man smidigt logiken och framstår lätt som djärv och personlig bara genom att påstå sig bryta mot diverse inbillade tabun och frossa i sentimentalitet, häftighet eller allsköns estetiska pojkstreck. Musikjournalister fnittrar och en gång seriösa konstnärer fastnar i massmediala spiraler. En generande intellektuell och konstnärlig barnslighet har på kort tid erövrat mycket av musikens offentlighet. Det obehagliga i den nuvarande trenden är inte den i och för sig förståeliga protesten mot en spökbild av modernismen. Även om det verkar lite kreativt torftigt att inte förmå annat än att arrangera om urgammal skåpmat (inklusive medföljande antikverad symbolik), så vore inte det så olustigt om det inte vore för de effekter man är ute efter.

De effekter Morthenson refererar till utgörs inte bara av ett populistiskt förhållningssätt till konst och publik, utan även en verklig fara för manipulation och indoktrinering. Och det fanns kommentarer av Sandström som bekräftade att han i hög grad var medveten om musikens manipulativa egenskaper och hans önskan att bli populär som i en intervju med Christina Tobeck 1986: »Allt är gjort för att åstadkomma ett slags manipulation,

man manipulerar människors känslor. Jag blir alltmer medveten om hur man ska bete sig för att få tag i känslorna hos folk.« På Tobecks fråga, »Är du inte rädd för att manipulera känslor?« svarar Sandström:

> Jo, jag reflekterar ibland över det. Samtidigt tror jag att det finns en drivkraft hos konstnärer att göra just sådant som människor fastnar för, som människor inte kan komma ifrån. Det är ju så med oss alla, att vi vill bli omtyckta.

Svaret var ingen engångsföreteelse. I åtskilliga intervjuer bejakade Sandström tanken på det viktiga i att vara omtyckt av publiken. Det första tillfället är en intervju med Göran Bergendal redan 1973. På frågan om hur han kände sig efter det katastrofala framförandet i av *Disturbances* i Graz 1972 sade han att han kunde vakna och tänka på det.

> Bergendal: Detta att man misshandlat dig?
> Sandström: Nej, inte det utan just att folk inte har tyckt om det, bara.

I en senare artikel satte Hans-Gunnar Peterson kritiken i ett sandströmskt perspektiv, i stället för ett ideologiskt, allmänkulturellt. De tidiga verken som *Through and through* och *Utmost* hade verkligen berört honom, liksom *A Cradle Song/The Tyger*. Men, fortsätter han …

> [m]ånga gånger alltsedan en tid in på 80-talet har en känsla drabbat mig av att vara övergiven av en konstnär vars allvar gjort intryck. Förnimmelsen har sin rot i en vag men enveten föreställning om att Sandström inte längre

> engageras av spänningen eller poesin i det musikaliska materialet som sådant utan använder stilgrepp för att illustrera ett personligt känsloliv.

Benämningen »det musikaliska materialet« återkommer i flera artiklar kritiska till Sandström, som i Buchts inlägg ovan, och får en innebörd som sträcker sig bortom valet av toner och rytmer. Peterson ser ett problem i det att verket kommer i andra hand och personen Sandström i första:

> Den konstnärliga utmaningens allvar har bytts ut mot en lek med attityder och pastischer. Samtidigt finns en princip som aldrig får gå förlorad i någon situation av eftertanke: att allvaret kan byta skepnad och att vad som kan tyckas vara stora förändringar i en konstnärs utveckling även kan ha en kärna av kontinuitet. Därtill kommer att den omorientering som accelererat tack vare hans romantiska identifikation inte minst genom sin emfas engagerar – om än det sker mer på grund av dess problematik än dess framgångar. Det kan betyda att det är intressantare att reflektera över verkens estetiska och konstnärspsykologiska bakgrund än att höra verken i sig. Sådana reflektioner kan leda till åtminstone fragmentariska intryck av att det credo tonsättaren formulerar med sina stycken också innehåller signaler om tvivel …

Den här synen på Sandströms senare stil var typisk för många kännare av ny musik och delades i alla fall periodvis av både Wallner och Lidholm. Men i sin vidare diskussion konstaterar Peterson att det »finns mörka stråk i flera av Sandströms kompositioner med kraft att sprida oro i musikens brokiga, eklektiska

arkitektur, vibrationer av någonting främmande vars oberäknelighet och störande närvaro kan ge associationer till Poes skräcknoveller«. Med andra ord, trots den polerade romantiska ytan finns det *Stimmigkeit* som kanske även skulle kunna tillfredsställa Morthenson om han hade gjorts medveten om det.

Sandström själv blandade sig inte i debatterna vare sig under 1980- eller 1990-talen – men han följde dem, precis som han läst i princip allt som tidigare skrivits om hans musik. Han skulle nog ha hållit med Peterson: musiken illustrerar ett personligt känsloliv, men det är inte korrekt att anta att han inte fascinerades av det musikaliska materialet. Skisserna för många av hans senare verk, inte minst *High Mass*, visar ett mycket strukturerat sätt att arbeta, och de strukturella likheterna mellan verk skrivna på 1970- och 1990-talen kan ibland vara slående. Med nio års distans till verket, 2003, frågar Erik Christensen hur Sandström såg på kritiken av *High Mass*:

> Jag blev kritiserad från ett bestämt håll, vill jag säga. Från alla andra håll var det tvärtom. Kritiken bottnade egentligen i styckets totala succé, som från en viss sida inte accepterades rent konstnärligt. Det var ett nederlag för en konstnär att få en succé som grundade sig i en tillbakagång i tekniskt-stilistiskt hänseende. Jag kände att jag passerat det stadiet, för jag skapade precis det jag hade lust med, jag var varken bättre eller sämre, men jag hade tagit ställning för den musik jag vill skapa. Det låg en hemlighet bakom estetiken i *High Mass*, det är ett väldigt strukturerat verk, som bygger på en rytmisk struktur som jag hade arbetat fram, och som jag använde i nästan alla stycken därefter. *High Mass* utgör en punkt då jag går tillbaka till strukturering stanken när jag utformar ett verk.

Kritiken byggde alltså på föråldrade tankar, enligt Sandström, men den strukturerade kompositionstekniken – han syftar framför allt på den rytmiska 2–3-pyramidtekniken – blir ändå ett tekniskt sätt för Sandström att rättfärdiga verket, precis som han gjort med andra verk sedan 1970-talet.

Men mitt i de stora succéerna fanns även fröet till en framgångsmättnad som hade grott under en längre tid. I en TV-intervju med Lars Tilling 1990 får Sandström under en bilfärd den naiva och till synes triviala frågan: »Är det kul att vara tonsättare?« Sandström, som kör bilen, blir nästan tagen på sängen och efter »det är väl lite både och«, kommer hans långa svar in på motivationsproblem och en avsaknad av utmaningar. Några motivationsproblem som märkts i hans produktion kunde man knappast tala om, i stället var det fråga om en allmän kraftlöshet; han har inget att kämpa för längre och känner att han kommit så långt man kan komma i svenskt musikliv. Kretsloppet blir ett problem, man får en ställning, säger han, skriver ett stycke, det framförs och så är det borta och allt börjar om igen, vilket kan kännas tröstlöst och tjatigt. Konsertframförandet känns inte heller helt tillfredsställande, eftersom proportionerna för skapandet är nästan orimliga. Det tar ofta många månader att skriva ett stycke som sedan bara tar ett antal minuter att framföra.

Vi känner igen resonemanget från hans tidigare diskussioner om fördelarna med att arbeta med musikdramatiska genrer. Inte ens de stora utmärkelserna – i princip alla som kan ges i Sverige och några internationella, förutom Nordiska rådets musikpris och de båda Christ Johnson-priserna, även Buxtehudepriset 1987, och senare hedersdoktoratet vid Linköpings universitet 1998, Hugo Alfvén-priset 2001 och Medaljen för tonkonstens främjande 2010 – kunde förändra situationen i någon större utsträckning. De här åsikterna fanns inte direkt uttalade i den

dagliga verksamheten. Och framgångarna under 1990-talet var betydande liksom hans ställning i svenskt musikliv, med en storslagen 50-årsfest i Konserthuset 1992 (med bland andra Radiokören och Kroumata). Samma år skulle familjen drabbas av finanskrisen då bostadsräntan steg, och den blev tvungen att lämna huset i Huddinge. Det påverkade inte Sandström nämnvärt, utan han komponerade oavbrutet på *High Mass*, som uruppfördes under den veckolånga tonsättarfestivalen med hans musik i Stockholms Konserthus 1994.

Men känslan av tröstlöshet skulle öka under resten av 1990-talet. Professorsförordnandet vid Kungliga Musikhögskolan löpte ut 1996, och han förlorade då den så viktiga direkta kontakten med den yngre generationen. Sedan några år hade han mist något av sin relevans för somliga studenter; han hade ingen kunskap i den datorbaserade komposition som blivit alltmer betydelsefull för den unga generationen, liksom den typ av algoritmiskt eller övertonsseriebaserat komponerande som ägde rum i Paris. Men det var mer än bara datorer, det var ett fundamentalt annat sätt att tänka som skilde Sandström från många av hans studenter. Som han uttryckte den estetiska skillnaden 1992: »Deras musik är sträng och tuff, hårt rytmisk, processer. Det kan finnas kraft och vilja i den, men den är kall. Mitt Requiem var hett, eld hela tiden.« Det rådde även kärvare tider vid Kungliga Musikhögskolan. Visserligen kunde Sandström bjuda in gäster till kompositionsklassen, som Horace Engdahl och Katarina Frostenson, men det fanns inte tillnärmelsevis så stora resurser som under 1960-talet och inte heller gästades andra institutioner i Stockholm av så många tonsättare.

Efter tioårsförordnandet som kompositionsprofessor påbörjade Sandström en tvåårig tjänst som prorektor vid Musikhögskolan och engagerade sig i andra projekt som att tillsammans med

Ramon Anthin starta Gotlands tonsättarskola 1994, en förberedande kompositionsutbildning vid Folkuniversitetet i Visby, där han fungerade som konstnärlig ledare och undervisade 1995–99. Skolan blev en kravlös och öppen institution, som påminner om Musikhögskolan på 1960- och 1970-talen. Studenterna fick lägga upp sin utbildning som de ville, vilket uppmuntrade den konstnärliga upptäckarglädjen. Mycket av musiken skrivs utan tanke på direkta framföranden – precis som under Sandströms tidiga karriär – eftersom det inte finns någon musikerutbildning på skolan.

Under en kortare tid tjänstgjorde han även som konstnärlig rådgivare vid Sveriges Radio, där han satt i Berwaldhallens programråd och fungerade som en konstnärlig länk mellan ledning och musiker. Återstoden av 1990-talet resulterade i en mängd mindre tillfällighetsverk där flera var prestigefyllda hedersuppdrag, som musiken till nobelfesten 1994, några körverk, flera verk i serien *Pieces*, samt naturligtvis den gigantiska operan *Staden*. Men det låg tristess i att ha nått toppen för en så otålig personlighet som Sandström, som han besvarade Tillings fråga: »Kan du säga hur Sven-David Sandström låter?«

> En snabb flexibilitet någonstans; snabba svällare och att jag aldrig håller på för länge. Jag fullföljer nästan aldrig saker, de försvinner när de etablerat sig. En stress någonstans … Jag är ganska nervös.

Det kan kanske duga som beskrivning av hans musikaliska fraser och hans allmänna läggning – åtminstone vid tidpunkten för intervjun – men inte av hans uthålliga konstnärspersonlighet. Däremot finns det en professionell otålighet som skulle resultera i den största utmaningen i hans yrkesverksamma liv, att emigrera till den amerikanska delstaten Indiana och starta en ny karriär vid 56 års ålder.

VIDARE LÄSNING

I den klassiska artikeln av Karl-Birger Blomdahl och Sven-Erik Bäck, »Två tonkonstnärer: en kollektivartikel«, Prisma årg. 1, nr 1 (1948), s. 94–98, diskuteras tonsättarens *raison d'être*: att kommunicera med publiken eller fokusera på den artistiska integriteten.

Jan W. Morthensons tidiga recension av *Through and through*, »Internationell musik fortfarande avlägsen«, publicerades i Sydsvenska Dagbladet Snällposten 1974-11-05.

Lars Tillings intervju med Sven-David Sandström, »Några minuter med«, del 1, sändes i SVT2 1990-09-09.

Inlägg i *High Mass*-debatten Svenska Dagbladet 1994–95 skrevs av Jan W. Morthenson (8/12, 13/1 och 13/5), Claes Pehrson (19/12), Jan Lennart Höglund (31/12), Björn Billing (5/1, och 22/2), Per F. Broman (14/1), Gunnar Bucht (25/1), Erik Wallrup (11/2), Hans Gefors (22/2), Carl-Gunnar Åhlén (1/3), Jonas Forssell (6/5), Bengt Hambræus (13/5). Dessutom publicerades två inlägg i Göteborgs-Posten, Billing (13/3) och Magnus Haglund (3/1). Sven-David Sandström kommenterade debatten i ett samtal med Thomas Anderberg, Expressen (20/2).

Artiklar som diskuterar *Tystnar ofta nog vår sång* är Hans Wolfs »Demonstration av kraft och livsvilja«, Dagens Nyheter 1984-11-04; »Tystnar ofta nog vår sång«, Mixturen nr 1 1978/79, s. 5–16; Björn Billings »Fallet Adorno: eller frånvaron av estetiskt ideal som estetiskt ideal«, i *Tonsättarens val*, redaktör Björn Billing (Stockholm: Edition Reimers, 1993), s. 69–118, och Joakim Tillmans »Från *De ur alla minnen fallna* till *High Mass*: en studie kring Sven-David Sandströms reaktion mot modernismen«, *Svensk tidskrift för musikforskning* årg. 83 (2001), s. 45–72. http://musikforskning.se/stm/STM2001/STM2001Tillman.pdf.

Joakim Tillmans *Ingvar Lidholm och tolvtonstekniken: analytiska och historiska perspektiv på Ingvar Lidholms musik från* 1950-*talet*, Univ., diss. Stockholm: Stockholms universitet, 1995, ger en historisk bakgrund till modernistdiskussionerna i svensk konstmusik. http://www.tonsatt.nu/tonsatt/index.php?entry=130 innehåller Sandströms lista med favoritverken.

I Erik Christensens »Når himlen viser sig, ser jeg også helvede:

interview med den svenske komponist Sven-David Sandström«, Dansk Musiktidsskrift 2003, nr 4, s. 136–138, kommenterar Sandström, om än i korta ordalag, *High Mass*-debatten.

Hans-Gunnar Petersons stora och mycket personliga reflektion över Sandströms musik, »Traditionens metamorfos: Sandström-festival i Stockholm«, Nutida Musik årg. 38, nr 1 (1995), s. 57–63, ger ytterligare perspektiv på Sandströms utveckling.

I Henrik Sjögrens artikel »Glatt och utåtriktat: Sandströms melodi«, Tonfallet nr 10 (1992), s. 11–13, och i Cecilia Aares »Att påverka och låta sig påverkas«, Musik september 1998, s. 14–17, beskriver Sandström hur hans musik skiljer sig från den yngre generationens. Och i Christina Tobecks »Musik är känsla: Christina Tobeck samtalar med Sven-David Sandström om *Through and through* och åren mellan 1972 och 1986«, Nutida Musik årg. 29, nr 4 (1985/86), s. 21–28, talar Sandström om musikens makt och hur den kan manipulera känslor.

En artikel som ger alternativa tolkningar av *High Mass* är Per F. Broman, »Camp, Ironi, (Neo) Avantgarde: tre läsningar av Gloriasatsen ur Sven-David Sandströms High Mass«, Nutida Musik årg. 39 nr 2–3 (1996), s. 33–38.

En mängd texter ger övergripande perspektiv på *High Mass*-debatten, såsom Tony Lundmans »Tankar kring en understreckare«, 60-poängsuppsats i idéhistoria, Stockholms universitet 1995, och Petter Terenius »Den nya konstmusikens vulgarisering«: Jan W Morthensons estetiska idéer och en aktuell musikdebatt, C-uppsats, Uppsala universitet, 1995. Søren Møller Sørensens »Faser och förskjutningar: om gränsdragningar, gränsöverskridanden och det gränslösa i svensk och dansk musik«, *Tonsättarens val*, redaktör Björn Billing (Stockholm: Edition Reimers, 1993), s. 151–172, ger en bred översikt på den postmoderna konstmusikdebatten.

FONOGRAM

Det finns två fullständiga inspelningar av *High Mass*: Caprice (CAP 22036), 1995, Lena Hoel, Siri Torjesen, Sara Olsson, Marianne Eklöf, Annika Skoglund, Radiokören, Eric Ericsons Kammarkör, Sveriges Radios Symfoniorkester, Leif Segerstam; samt Deutsche Grammophon (DG 477 511-1), 2005, Claudia Barainsky, Siri Torjesen, Sara Olsson, Malena Ernman, Lilli Paasikivi, MDR Chor Leipzig, Gewandhausorchester Leipzig, Herbert Blomstedt.

Jag har velat känna en historisk gemenskap med honom [J.S. Bach]. Stå inför samma texter. Känna mig olik Bach och ändå inte. Detta har jag upplevt när jag sjungit honom som medlem i Hägerstens motettkör. Men jag inser också att jag gör bäst ifrån mig när jag sysslar med den religiösa motivvärlden. När jag låter mig bli insvept i ett andligt tänkande, i de kristna värderingarna. Då blir jag mig själv, och konstnär. Kyrkan mår också bra av ny musik. Då kommer folk. Och jag vill rädda kyrkan!

Sandström intervjuad av Martin Nyström 2006

Jacobs school of music vid Indiana University i Bloomington är den mest prestigefyllda enheten vid universitetet och en av de främsta musikinstitutionerna i världen. Bloomington är en liten universitetsstad med runt 70 000 fasta invånare och 40000 studenter, omgiven av ett kulligt landskap med pittoreska små byar och vingårdar med storstäderna Louisville i delstaten Kentucky i söder och Indianapolis, delstaten Indianas huvudstad, i norr. Indiana University är av många betraktat som ett av USA:s vackraste universitetscampus med många nygotiska kalkstensbyggnader och fina grönområden. Konsten över huvud taget spelar en stor roll med en framstående School of Fine Arts och ett magnifikt konstmuseum. Även humaniora i stort är framstående i Bloomington, då de tekniska och medicinska utbildningarna har förlagts till andra campus och institutioner i Indiana.

Med undantag för rena konservatorier som The Juilliard School, Curtis Institute of Music och Manhattan School of Music, består de flesta musikinstitutionerna i Nordamerika av en kombination av en svensk musikvetenskaplig institution och en musikhögskola. Man utbildar musiker, tonsättare, musiklärare, såväl som musikforskare. Det gäller också för Jacobs School of Music. Antalet musikstudenter överstiger 1 600; de kommer från hela världen (som jämförelse har Musikhögskolan i Stockholm runt 650 heltidsstudenter). Bland de 170 heltidslärarna fanns, då Sandström anställdes, legendariska musiker och pedagoger som cellisten Janos Starker, violinisten Mauricio Fuks och pianisterna Menahem Pressler och György Sebők. Till de tidigare studenterna hör violinisten Joshua Bell och dirigenten Leonard Slatkin. Även kompositionsinstitutionen är betydligt större än vid någon musikhögskola i Norden. Sandström blev en av åtta kompositionsprofessorer, när han 1999 fick tjänsten i konkurrens med flera hundra sökande.

Kulturchocken blev till en början av flera skäl betydande. Från Musikhögskolan var Sandström van vid studenter med god kompositorisk bakgrund och nästan obegränsad tid för kompositionsstudierna. I Bloomington, där det akademiska och konstnärliga samexisterar, måste studenterna ta forskningsinriktade kurser i musikhistoria och musikteori samt på grundutbildningen även allmänna kurser vid andra fakulteter enligt en nordamerikansk tradition, som går tillbaka på de medeltida Fria konsterna, *artes liberales*. Musik ingår som en viktig del av en bildad människas värld och är speciellt nära förknippad med aritmetik, astronomi och geometri. Alla studenter på grundutbildningen måste studera engelska, matematik samt historiska och samhällsorienterade ämnen, och studenter utanför musikinstitutionen kan ta tillvalskurser i musik. Sandström kunde mot bakgrund av sina breda

gymnasiestudier förstå den inställningen, men upplevde ändå att många studenter var överansträngda och underpresterande. Han brukade säga till sina utmattade studenter att om de kunde skriva tio sekunder musik om dagen skulle det bli sex minuter i månaden och tio sexminutersstycken per år, vilket inte alls är illa. Som tonsättare måste man jobba varje dag, enligt Sandström. Ta komponerandet på allvar, det är bara på så sätt man kan bli bra. Som körledaren och kompositionsstudenten till Sandström James Kallembach uttryckte det: »Den stora högen med *Messiah*-partituret växte vecka för vecka på hans skrivbord: en lågmäld, men ständig påminnelse till hans elever att de borde komponera.« Sandström frågade ofta sina studenter: »Vill du bli tonsättare eller universitetslärare?« Det senare svaret var betydligt mer realistiskt, eftersom det finns få möjligheter att försörja sig som fri tonsättare i USA. Men han blev glad varje gång någon sa tonsättare.

Genom sitt goda rykte kunde skolan attrahera begåvade studenter som klarade av pressen, och Sandström trivdes mycket väl, med undantag för den milda kulturella klaustrofobi som han kunde känna i det lilla samhället. Trots att Bloomington ligger i det amerikanska bibelbältet, hade den organiserade religionen ingen större påverkan på honom. Arbetet med alla beställningar, undervisningen och resandet fyllde tiden. Det praktiska livet var enkelt i den lilla staden, och den höga lönen gjorde att Sven-David och Ann-Marie kunde skaffa ett stort hus. Problemet blev Ann-Maries karriär. Under vissa perioder bodde hon i Stockholm och de pendlande, men vissa år hade hon eller han tjänstledigt, och Ann-Marie kunde studera både musikvetenskap och violin vid universitetet med målet att ta en konstnärlig doktorsexamen. Sandström tillbringade också en hel del tid i Sverige och andra europeiska länder, då han försökte medverka vid sina uruppföranden.

Sandström var en populär lärare och beundrad tonsättare, med kultstatus bland många studenter. Det var framför allt *High Mass* som studenterna uppskattade, ett verk vars optimism och eleganta och överdådiga orkestrering tilltalade den amerikanska estetiken. De studenter jag talat med har bekräftat Sandströms egen beskrivning av sin pedagogik från intervjun med P.-G. Alldahl 1988. Han var lyhörd för studenternas önskemål, och precis som i Stockholm gav han aldrig kompositionsuppgifter där målet var att imitera en viss stil. Som Lidholm kände han sig snarare som en katalysator och mentor än en instruktör. Tonmaterialet var inte så viktigt att prata om, eftersom det är personligt och varje tonsättare måste komma fram till sitt eget tonspråk. Sandström betonade formen och det emotionella uttrycket, men kunde naturligtvis ge insiktsfulla kommentarer om instrumentation, inte minst slagverk, och vokalmusikkomponerande. Han försökte förmå studenterna att inse hur deras stycken fungerade på en publik och att känna styckets andning och logik. En komposition behöver inte vara logisk i betydelsen tematiskt sammanhängande i alla aspekter, det finns rum för det irrationella, men det måste finnas något organiskt i stycket som helhet. För de flesta studenterna var det här befriande, då den vanligen förekommande pedagogiken bland Sandströms kolleger innebar ett betonande av just tonvalet och exaktheten beträffande notationen och formell logik, ungefär som Sandström själv hade gjort i sina egna verk tidigt under karriären.

Tack vare den höga konstnärliga nivån på skolan kunde Sandström få flera av sina verk framförda av studentensembler, bland andra flöjtkonserten, som även framfördes på skolans nutida musikensembles amerikanska västkustturné 2000. Men skolan gjorde även storsatsningar och satte upp *Jeppe* sceniskt och kunde till och med framföra *High Mass*. Även utomstående

ensembler framförde hans verk; Kroumataensemblen besökte universitetet under en av sina USA-turnéer och framförde då bland annat *Drums*.

Samarbetet mellan kompositionsprofessorerna var viktigt, eftersom studenterna bytte lärare i princip årligen för att exponeras för olika stilar och tekniker. Han hanterade den delen väl. 2001 gick Sandström upp för »tenure«, det vill säga att han ansökte om fast tjänst, vilket är en utdragen och svår process vid amerikanska universitet. Det är inte frågan om en ren formalitet utan en kritisk utvärdering av vad sökanden åstadkommit under åren vid institutionen – de som inte godkänns får inte förnyat kontrakt utan måste lämna universitetet efter ett år. Rekommendationsbreven från kolleger, inklusive Leif Segerstam, Arvo Pärt, Anne Sofie von Otter och flera före detta studenter var överväldigande. Vad som förvånade några under beslutsprocessen var att han lyckats anpassa sig så väl. Brev från universitetskolleger talar om hans kollegiala attityd och engagemang, både beträffande undervisning och administrativa arbetsuppgifter, vilket, som påpekas i ett av breven, inte var helt självklart för dem som kom från den europeiska konservatorietraditionen.

Trots den relativa isoleringen i Bloomington, lyckades Sandström både upprätthålla kontakter med Sverige och etablera nya i USA, om än inte lika enkelt som i Sverige. I praktiken gav anställningen ingenting beträffande den egna kompositionskarriären, då de allra flesta beställningarna under åren i USA kom från Sverige. USA visade sig ha ett svårt musikliv, där endast ett mycket litet antal tonsättare utan anställning vid någon undervisningsinstitution kunde försörja sig på att komponera. Det finns dessutom, om inte vattentäta skott, så åtminstone en påtaglig uppdelning mellan universitetstonsättare och fria tonsättare, varvid de fria – som John Adams eller Philip Glass –

får de flesta beställningarna av de stora orkestrarna och operascenerna, medan universitetstonsättarna komponerar mest för universitetsensembler. Dock hade Sandström hittat sin nisch i körmusiken och fick tidigt flera körverk uppförda även utanför Bloomington. Men resultatet blev inte några nya amerikanska beställningar, med två betydande undantag, *Messiah* och *Five Pictures from the Bible*.

Beställningen till vad som skulle bli *Five Pictures from the Bible* fick han från Minnesota Commissioning Club, Minnesota beställningsklubb. Även om processen inte är helt typisk för en beställning i USA – klubben i Minnesota är unik – illustrerar den hur det amerikanska musiklivet kan fungera med få federala eller delstatliga institutioner som beställer musik, närmast liknande en europeisk mecenatkultur från 1800-talet. Det illustrerar också svårigheterna med att verka som tonsättare i USA.

Minnesota Commissioning Club grundades 1990 och består av ett litet antal familjer, sex då Sandström fick beställningen, som tillsammans donerar en summa pengar varje år för att beställa musik från en amerikansk, eller som i Sandströms fall en i USA verksam, tonsättare. Medlemmarna är involverade i hela processen och följer framväxten av verket från val av tonsättare och ensemble till framförandet, som ofta sker utanför Minnesota. Klubben ville arbeta med Håkan Hagegård, som några av medlemmarna kände, och han föreslog att beställningen skulle ges till antingen Sandström eller John Corigliano (f. 1938). Hagegård kände till Coriglianos verk då han medverkat i urpremiäruppsättningen av dennes opera *Ghosts of Versailles* på Metropolitan 1991. Klubbmedlemmarna imponerades dock av *High Mass*, och beställningen gick till Sandström. Diskussionerna om ett nytt verk sammanföll också med utställningen vid St. John's University i Minnesota av den brittiske hovkalligrafen Donald Jacksons *St.*

John's Bible, en av de få handskrivna och illustrerade biblar som gjorts efter boktryckarkonstens uppkomst. Både klubbmedlemmarna och Hagegård fastnade för bibeltemat, och det var inte svårt att övertyga Sandström. Texten bestämdes av klubbmedlemmarna som valde var sin episod ur Gamla och Nya testamentet. Sandström själv anpassade texten och skapade ett slags libretto. Verket för sexstämmig blandad kör och barytonsolo framfördes sedan i Minneapolis av kören VocalEssence under Philip Brunelle och senare vid den svenska festivalen Musik vid Siljan med Gustaf Sjökvists Kammarkör. De tre första bilderna, »Jakobs dröm«, »Merivavattnet« och »Daniel i lejongropen«, kommer från Gamla testamentet och de avslutande, »Den barmhärtige Samariern« och »Den förlorade sonen«, från det nya. Sandström kunde naturligtvis flera av historierna från sin uppväxt, och i Baptistkyrkan fanns några av dem illustrerade, vilket är skälet till att verket fick titeln »Fem bilder« i stället för »Fem historier«. Med sina trettio minuters framförandetid är verket ett av de längsta för a cappella-kör med vokalsolist som någonsin komponerats. Formen är dramatisk även utan text. Varje bild börjar och slutar svagt och skapar därmed en vågform åt hela verket. »Merivavattnet«, då Moses framkallar vatten från en klippa, byggs exempelvis långsamt upp till kulminationen, då Guds röst säger »I am the Lord«, och den mycket dissonanta fortsättningen då Gud uttrycker sitt missnöje med Moses olydnad.

Körmusik med bibliska teman blev den centrala genren under Sandströms 2000-tal. Han komponerade bara två körstycken mellan 1994 och immigreringen till USA, *In dulci jubilo* (1997) och *Ultreia* (1995), samt det stora oratoriet *Moses* (1997). Det skulle dröja ett årtionde efter succén med *High Mass* innan Sandström skulle inse att han hade hittat en nisch i den sakrala musiken som alltmer skulle ta överhanden och fullständigt dominera

 hans skapande under andra halvan av 2000-talet, och det skulle återigen krävas en beställning för att sätta i gång processen.

EFTER HIGH MASS: BACK TO BACH

Sedan 2003 har Sven-David Sandström komponerat en mängd sakrala verk som inspirerats av J.S. Bach. Återgången till Bach som inspirationskälla efter *High Mass* kom med två beställningar 2003, från Stefan Parkman och Radiokören av *Lobet den Herrn* och från Ingemar Månsson och hans nya kör Lunds vokalensemble av *Singet dem Herrn ein neues Lied*. De båda motetterna använde samma text som i Bachs motetter och följdes av ytterligare fyra motetter och andra större sakrala verk i Bachs anda. De många olika körerna och ensemblerna som uruppförde verken illustrerar hur framstående Sandström betraktas som körkomponist, men säger också något om den höga nivån på körkulturen i Sverige och Skandinavien, då samtliga verk är svåra att framföra. Som James Kallembach beskriver sina egna erfarenheter från att ha sett körmedlemmar som tar sig an ett körstycke av Sandström: »Körsångare anlägger en rad olika miner, när de ser ett Sandströmpartitur för första gången. Från ett nervöst fnittrande till misstro och ren indignation: de flesta sångare kan inte låta bli att reagera på de höga passagerna.«

Men varför låta sig inspireras just av Bach? Sandström har berättat att han ville kommunicera med den för honom mest centrala körtraditionen. Han tilltalades också av verkens storslagenhet och kyrkorummets lämplighet för monumentala verk. Inför det tyska uppförandet av *High Mass* i Leipzig 2003 beskrev Sandström hur han kände att han satt och arbetade bredvid Bach. Kompositionsprocessen har inte förändrats under 300 år, speciellt inte för Sandström som inte använder dator i sitt kom-

ponerande. Precis som Bach utgick Sandström från texten och sammanförde den med sitt tonspråk. Sandström blev påverkad av Bach – eller som han själv uttrycker det, »insvept i Bach« – under en längre tid. Bach var som ett frö som grodde under åren i Hägerstens motettkör. Bachtraditionen satte dock inte några spår i hans kompositioner under de åren. *High Mass* förändrade allt, framför allt kombinationen av att använda ett mestadels icke-modernistiskt tonspråk med starkt religiöst budskap och en historisk text.

Musiken låter förstås inte som Bach. Exempelvis är *Juloratoriet* klangligt rikt, med en stor slagverksuppsättning (som javanesiska gongar, chimes, marimba, vibrafon och pukor) samt full symfoniorkester, kör och två vokalsolister, en sopran och en baryton. De korta satserna indelade i tio avsnitt innehåller både dramatik och romantisk naivitet. Det är en del av Sandströms senare kompositionsestetik. Han vill skriva kort och koncentrerat. Till skillnad från Bach använder Sandström uteslutande julevangeliet från Lukas 2:1–20, vilket motsvarar de tre första kantaterna av Bachs oratorium. Sandström säger att han fick idén till verket när han i minnet hörde sin far läsa texten, och oratoriet är för övrigt tillägnat Sven. De korta verserna blir utdragna i tiden både metaforiskt och för konsertpubliken. Musiken och texten speglar minnena av fadern. Det är också ett av skälen till att Sandström använder 1917 års bibelöversättning; det andra skälet är att han fann denna mer poetisk. För Sandström blev ett juloratorium på svenska ett sätt att hålla en emotionell kontakt med Sverige och dämpa hemlängtan.

Det inledande orkesterförspelet med sin svaga, skimrande klangmatta skapar en mystisk stämning inför körens första insats. Den första versen, »Och det hände sig vid den tiden att från kejsar Augustus utgick ett påbud att hela världen skulle

 skattskrivas«, presenteras i en tonal koral mot den dissonanta klangmattan i orkestern. Koralformen har använts av Sandström en hel del de senaste åren, och han har utvecklat en mycket personlig form där hans romantiska harmonik kombinerats med en nästan frikyrkligt klingande melodik. Solisterna tar vid och orkestern växlar mellan statiska och rörligare avsnitt.

Det finns inte som hos Bach någon evangelist som berättare. Verket blir en meditation över texten. Sandström säger att han har översatt texten till musik, snarare än att han har tonsatt den. Musikaliskt expanderar den korta texten, som bara tar någon minut att läsa, till en halvtimmes komposition. Hela verket slutar med en gåtfull repetition av den inledande versen, »Och det hände sig vid den tiden«, som tonas ut i intet. Sandström vill påminna lyssnaren om det mytiska och mystiska i texten. Historien från juloratoriet kommer alltid tillbaka, men livet går vidare. Sandström har sagt att han vill få oss att tänka annorlunda om julen, ifrågasätta rutinerna och reflektera över julens mening.

Genom hela verket är notbilden detaljerad beträffande dynamik och framför allt artikulation. Att komponera för kör har inte bara blivit ett sätt att kommunicera ett textligt budskap för Sandström. Vokalmusik har blivit central för hela hans estetiska tänkande. Sedan han på allvar började komponera vokalmusik och musikdramatik har hans sätt att förhålla sig till instrumentalmusik förändrats. Det mesta han skriver är nu dramatiskt i kontrast till hans linjära formtänkande under 1970-talet. Förutom att formen blir i sig själv dramatisk och olika instrumentgrupper tillåts spela mot varandra har förhållningssättet i individuella instrumentstämmor förändrats: artikulation, frasering och andning utgår från ett vokalt förhållningssätt.

Oratoriet *Ordet* (2004) har stora likheter med *Juloratoriet*: musikaliskt har Sandström på ett personligt vis integrerat modernistiska tekniker med sitt senare nyenkla och romantiska tonspråk, och även det här verket är klangligt rikt, med en stor slagverksuppsättning (gongar, chimes, marimba, vibrafon) och full symfoniorkester, fem vokalsolister, kör samt en vokalkvartett. *Ordets* sju scener sammanfattar Sandströms hela produktion. Här finns romantiskt sköna, intensiva rytmiska avsnitt både för kör och för orkester, en raffinerad instrumentation där de tre slagverkarna har en central roll, och här finns den enorma spännvidden i det vokala uttrycket. Texten är det helt centrala; verket är nästan operamässigt med sina tre akter till Frostensons libretto. Den enkla diatoniska deklamatoriska stil hos berättaren, mezzosopransolisten »Han« och de övriga rollerna – Maria från Magdala (Maria Magdalena), Maria Jesu moder, Pilatus och Petrus – påminner ofta om ett melodiskt barockrecitativ. »Han« är verkets centrala gestalt och är ackompanjerad av slagverk. Partiet rör sig melodiskt fritt med stor frihet i tempo, men aldrig samtidigt som de andra solisterna. Det är möjligt att valet av rösttyp inte bara rymmer Jesu ord utan även »den första aposteln«, Maria från Magdala.

En fråga som snart inställde sig var hur Jesusgestalten skulle framställas – med vilken rösttyp och vilken vokal stil. Skulle det kanske vara en talad roll? Men Jesus finns inte som roll utan endast som citat: Jesu ord finns hos alla, både symboliskt och musikaliskt – hos massan, den stora kören – hos enskilda människor, vokalkvartetten – och hos en specifik människa, solisten. Frostenson ser den lösningen som en självklarhet, och hennes beskrivning förklarar också titeln på verket:

> Som det är i bibeltexten. … De orden han sagt, som tillskrivits honom i efterhand, återberättas; de som berättar, vänder och vrider på ordet, betraktar och begrundar det. Besjunger och bespottar det. Ordet vandrar mellan dem. Han är ordet.

Som Bengt Emil Johnson påpekade: Utan egen stämma blir Jesus genom sin frånvaro paradoxalt ytterst närvarande. Närhelst Jesu ord förekommer är de ackompanjerade av sordinerade, rena dur- och mollackord i brasset, ungefär som Bach använder rena stråkackord under Jesu ord i *Matteuspassionen*.

Frostenson valde Johannesevangeliet som grund, det evangelium som hon säger äger »ett särskilt gåtfullt ljus. Utsagorna är klara och gåtfulla.« Jesus »är märkligt abstrakt, något av en utomjording. Hans rike är verkligen inte av denna världen. Han går vid sidan av och talar, tycks bara vara där för att återvända till det andra rike där han hör hemma.« I det urval av texter ur Johannesevangeliet som gjordes flätades rader ur de andra evangelietexterna in, även ur det apokryfiska Thomasevangeliet, som vid denna tid utkom i svensk översättning och i vilket Jesus framställs som en lärare, inte en Messias. Frostensons tanke var att det trots allt är en och samma berättelse i grunden, och det gjorde att hon kände sig fri att göra sådana ingrepp och klipp. Likväl kände hon sig »bevakad av osynliga ögon: teologers. Men som författare har jag alltid detta för ögonen: jag tänker, men allra främst gestaltar jag.«

Ordet är indelat i sju scener på sju platser och har vissa likheter med *Staden*: I – I mörkret, II – I trädgården: Förräderiet och fängslandet, III – Vid porten: Förnekelsen, IV – I residenset: Utfrågning och gisslande, V – På stengården: Domen och korsfästelsen, VI – Vid korset, VII – I trädgården: Gravläggningen

och vid graven. »Han« framträder genom hela verket, medan de andra gestalterna dominerar olika akter: Petrus i den första, Pilatus i den andra och kvinnorna, Maria och Maria från Magdala, i den tredje. Solisternas kvartett »Sliten duken väven grå och fårad« förenar de fyra rollerna dramatiskt och musikaliskt i den sjätte scenen och utgör en emotionell höjdpunkt tillsammans med Marias och Maria från Magdalas duett. Avsnitten förbereder den avslutande sjunde scenen med körens sista utbrott, korta betraktelser av Maria från Magdala och »Han« som avslutar med: »Jag kastade en eld över världen.«

Orkestersatsen är ofta tunn och sparsmakad, och det förekommer få tuttiavsnitt trots den stora orkestern. Inte heller finns någon överdriven dramatik. Efter att Jesus gett upp andan finns inga affekter; det är helt tyst i orkestern bortsett från två korta slagverksljud. Enkelheten finns även i de korta, musikaliska gesterna. Den mest förekommande är en stigande gest som kan bestå av snabba skalrörelser, några få toner ur ett brutet ackord, eller två eller flera parallella ackord. Gesten ger en lätthet och en kontinuerlig avfrasering – som en vokal andning. Den har ingen speciell semantisk betydelse, även om de stigande skalrörelserna i damkörens »flammande yta« eller manskörens utbrott i »Getens skri«, båda i scen två, ligger nära tonmålning. Det är snarare när gesten framförs i fallande form som kontrasten blir slående och ger texten än mer eftertryck, som när kören i tredje scenen säger till Petrus: »Gör sveket då!«, eller femte scenens längre fallande avsnitt: »Där går en bort.«

Liksom i Bachs passioner blandas berättandet med poetiska reflektioner och folkmassans körer. Sandström använder till och med koraler, som den milt dissonanta »Kullar stilla« i den femte scenen, som föregår själva korsfästelsen. Eller nästan barocklika fugaton som i »Gud är en ringdans av lysande bokstäver!« i den

fjärde och mest dramatiska scenen. Texten bryts ibland ner till upprepade stavelser eller meningsfragment, som ofta utvecklas genom den rytmiska pyramiden. Speciellt intressant och komplex blir tekniken när den utförs av dubbelkör, som i avslutningen av första akten, »Visa att du är profet«.

Trots verkets framgångsrika mottagande undgick inte heller *Ordet* kritik. Magnus Haglund stördes av språket, men det var inte det religiösa innehållet, eller texten över huvud taget, »[u]tan den ideologiska slagsidan i det nationalistiskt färgade tonspråket med sina nationalromantiska stämningar och sitt sentimentaliserande skönhetsbegrepp«. Och han fortsätter:

> Men genom sin oreflekterade och, hävdar jag, i grunden reaktionära konstsyn, hamnar *Ordet* farligt nära ett hyllande av det nationellt homogena. Det är som om musiken tonsatte själva idén om ett forntida hem, en skandinavisk sfär som utesluter främmande och störande element.

Liksom i fallet *Batseba* var det alltså musiken som störde Haglund. Men frågan är om en homogen romantikinspirerad stil automatiskt representerar en nationalistisk slutenhet. I så fall skulle majoriteten av Sandströms musik från de senaste 25 åren kunna kritiseras på den punkten.

Med sina två timmars speltid är *Ordet* troligen det mest omfattande icke-sceniska verk som skrivits av en svensk tonsättare; det är längre än Sandströms tidigare monumentala *High Mass* och *De ur alla minnen fallna*. Men ytterligare ett lika långt sakralt verk skulle följa, *Messiah*.

I och med Sandströms emigration till USA blev hans musik mer uppmärksammad i den akademiska världen. Det finns flera större studier och även konstnärliga doktorsavhandlingar skrivna av kördirigenter. I två längre artiklar i Choral Journal har James Kallembach gett den senare körmusiken en belysning som den inte fått tidigare. Han har hittat några specifika egenskaper som gör att Sandström låter som Sandström. Förutom det romantiska tonspråket finns det ofta vokala ljud som normalt inte används i körsång: nynnande, vokalt tremolo, upprepandet av enskilda stavelser. Men också flerkörigheten och ackordläggningarna skiljer den från mycket annan nutida körmusik. Sandström använder ofta sexstämmig kör, sopran, mezzosopran, alt, tenor, baryton och bas, som ger en större tyngd åt mellanregistret, och han använder ofta extrema register och uttryck. Uttrycket är utvidgat också till det extremt naiva. Till Kallembachs lista kan läggas Sandströms frekventa användande av madrigalismer – tonmålning – som den fallande rörelsen vid »Rösten sjunker« i *Ordet* eller den lilla förslagsnoten i Crucifixussatsen i *High Mass*, som gradvis förlängs och förstärkts för att illustrera spikarna under korsfästelsen. Sammantaget ger de ett klart identifierbart sandströmskt körsound, och *Messiah* är ett verk som illustrerar samtliga dessa egenskaper, ibland inom en och samma sats.

Messiah var en gemensam beställning från Oregon Bach Festival och Internationale Bachakademie Stuttgart, båda ledda av den tyske kördirigenten Helmuth Rilling (f. 1933). Det tog inte lång betänketid för Sandström att tacka ja till beställningen, då den låg i linje med hans kärnverksamhet. Inte ens problemet att han skulle tonsätta en av de mest kända texterna genom musik-

historien utgjorde ett problem. Liksom fallet med *High Mass* var texten viktigare än den musikaliska förebilden, och inledningsvis kände han stor inspiration bara i att läsa texten. Verket är kortare än förlagan, två timmar, mot Händels tre, då Sandström använder färre upprepningar än Händel. Den typiska ariaformen från barocken är da capo-arian, ABA-formen, där det första avsnittet upprepas efter en kontrasterande del. En sådan upprepning förekommer inte hos Sandström. *Messiah* utgör inte någon revolutionerande stilistisk brytning. Liksom *Ordet* består den till stora delar av tunt orkestrerade kortare satser. Men det finns även satser med stor komplexitet som påminner om *High Mass*.

En fras som användes i reklamen för Oregonpremiären löd: »Vi bad honom skriva den mest berömda musiken någonsin på nytt.« Frågan infinner sig osökt: Hur gör man det? Hur är det möjligt att komponera Hallelujah-kören en andra gång utan att alludera på Händels gestik? Även om Sandström sjungit verket åtskilliga gånger, lade han ner stor möda på att undvika Händelcitat. Sandströms version har heller inga andra av barockens standardtekniker som siciliano-rytmer eller continuobaslöpningar. I stället är mycket av drivkraften klanglig med en typiskt sandströmsk slagverkssektion, med campanelli, marimba, gongar, och vibrafon. På ett sätt passar *Messiah* hans dramatiska stil bättre än de latinska och tyska texter som användes av Bach, då Sandströms känsla för det engelska språket förbättrats avsevärt efter flera år i USA. Charles Jennens urval av bibelcitat har både poetisk skönhet och dramatik som passade både Händel och Sandström, båda med en bakgrund i stor stilvariation och en stor produktion av musikdramatik.

Det är svårt att lyssna på Sandströms version utan att jämföra den med Händels, och det kan ge en intressant musikalisk upplevelse. Trots skillnaderna i tonspråk finns det likheter mellan

Tonsättaren tar påtagligt aktiv del i repetitionerna inför framförandet av beställningsverket *Messiah* i Stuttgart 2009. Sångerskan heter Roxana Constaninescu och tenoren Timothy Fallon.
Foto: Holger Schneider.

verken. Den rytmiska vitaliteten och de upprepade figurerna i »Ev'ry valley shall be exalted« (nr 2) är ett exempel, liksom metriken i »But who may abide the day of His coming« (nr 5). Sandström använder också snabba skalpassager i samma satser som Händel, som i »Thus saith the Lord of Hosts« (nr 4), »And He shall purify« (nr 6), »Rejoice greatly, O daughter Sion« (nr 14). Även indelningen mellan användandet av soloröster och kör är i stort sett densamma, även om rösttypen kan variera. Några satser är dock slående genom att vara så skilda från Händels version. I »And we like sheep, have gone astray« (nr 22) sätter Sandström texten lågmält men kontrapunktiskt komplext i kontrast till Händels intensiva och glänsande körsats. I stället för den stora fugan i »He trusted in God« (nr 24) låter Sandström kören sjunga texten i tre korta, enkla fraser. »The trumpet shall sound« (nr 44) blir mer än ett trumpetsolo. Sandström använder hela brass- och slagverkssektionerna och skapar en kraftfull klanglig kontrast till solisten.

Hur löste han nu Hallelujah-kören, ett av musikhistoriens mest kända verk? Redan i första satsen fragmenteras »Ha-le-lu« på ett dominantackord som en föraning till det som ska komma. I Hallelujah-satsen återkommer fragmentet men nu komplett, »Ha-le-lu-jah«. I två intensifierande processer byggs snabba och dramatiska kulminationer upp. Sandström använder en imiterande barockliknande teknik, där de olika stämmorna gör entré efter varandra. Stämningen och intensiteten i satsen påminner om Gloria-satsen ur *High Mass*. Här finns rörklockorna, det tunga brasset och den nästan absurda glädjen.

Redan före uruppförandet hade ytterligare två svenska ensembler planerat framföranden: Gävle symfoniorkester med Uppsala akademiska kammarkör under Stefan Parkman och Radiosymfonikerna, Radiokören och Gustaf Sjökvists kammar-

kör under Herbert Blomstedt, som visat stort intresse för Sandströms senare sakrala verk ända sedan *High Mass* (och som vi vet ledde uruppförandet av *Through and through*). Den sista produktionen råkade dock ut för problem som nästan omintetgjorde uppförandet våren 2010. Under en period under hösten 2009 vägrade Sandström Sveriges Radios två ensembler Radiosymfonikerna och Radiokören att framföra hans musik. Skälet var att orkesterns pensionsregler stipulerade att Ann-Marie skulle pensioneras mot sin vilja vid endast 60 års ålder, dock med en möjlighet till tre års förlängning, något som hon motsatte sig. Hon ville kunna arbeta tills hon blir 67, precis som den nya anställningsskyddslagen från 2001 föreskriver. Uppförandeförbudet varade bara ett par månader men tillräckligt länge för att inplanerade körverk under Östersjöfestivalen hösten 2009 inte kom att framföras. Det var dock inte Sandströms ingripande som förändrade pensionsreglerna i orkestern. Orkesterledningen förlorade en rättsprocess i Arbetsdomstolen våren 2010 mot en annan musiker i orkestern som också hade vägrat pensionera sig tidigt och därför stämt Sveriges Radio. Men Sandströms utspel gjorde definitivt förhållandena i orkestern kända för allmänheten. Incidenten är ett av få tillfällen, kanske det enda, då Sandström tagit offentlig ställning på ett kontroversiellt sätt sedan Chiledemonstrationen 1968.

Resten av årtiondet har varit helt fritt från kontroverser, och under senare delen av 2000-talet skulle Sandström skriva en mängd verk av betydligt lägre svårighetsgrad och för en bred publik.

I Bloomington hade Sandström börjat känna en liknande framgångsmättnad som i Sverige på 1990-talet. Vid ett par tillfällen hade han även ansökt om andra tjänster vid mindre renommerade, men geografiskt sett bättre belägna institutioner i USA. Bloomington kändes litet, det hade varit svårt för Ann-Marie att arbeta, även om hon hade erhållit ett amerikanskt arbetstillstånd, och han hade fått sin beskärda del av interna såväl som externa framgångar. Ingen av hans kolleger där hade tillnärmelsevis fått så många verk framförda vid sådana prestigefyllda tillfällen som världsutställningen i Hannover 2000, där *Staden* framfördes, eller *High Mass*-framförandet med följande skivinspelning i Leipzig. Så när han 2008 fick erbjudandet att bli projektanställd som »composer-in-residence« under tre år vid Storkyrkan i Stockholm och kyrkan i Hässelby Villastad utanför Stockholm beslutade han sig för att flytta tillbaka till Sverige. Anställningen blev möjlig tack vare stöd från sponsorer – Gunbritt och Bo Berggren, Karl-Otto, Pontus och Åke Bonnier samt Anders Wall bidrog – och påminner därmed om sponsringskulturen i USA. Sandström skulle skriva liturgisk bruksmusik för församlingarna men även svårare körmusik. I genomsnitt skulle det bli två verk per månad, små såväl som stora verk, psalmer, musik för barnkör, kantater, motetter och instrumentalmusik. Målet var att komponera minst ett verk för var och en av de sextio söndagarna och högtidsdagarna under kyrkoåret, och det målet uppnåddes i princip påsken 2011. Det blev sammanlagt runt 70 verk.

Trettio år tidigare hade Sandström fått frågan av Jan Lennart Höglund om han skulle klara av att vara »brukskomponist« och leverera musik med jämna mellanrum till en teater eller en kyrka. Sandström svarade nekande, »inte nu i alla fall, men hade jag

varit tvungen hade jag väl fått gå en annan väg. Men jag tror inte att jag skulle ha fascinerats av det. Jag tycker inte om att göra musik på det sättet. Jag är inte tillräckligt snabb i min musikaliska tanke, tror jag.« Men nu var tiden inne. Den musikaliska tanken hade blivit rapp, minst sagt, och det var just den aspekten han uppskattade med tjänsten i Storkyrkan. Arbetsprocessen var intim, direkt och mycket snabb. I vissa fall var det frågan om så lite som en vecka mellan komponerande och uruppförande, vilket passade hans snabba kompositionsteknik och Storkyrkans högkvalitativa resurser väl. Processen gav en ny injektion till Sandströms kreativitet. Det musikaliska uttrycket kommer inte genom komplicerade strukturer, utan genom direkt kommunikation med publiken och musikerna oberoende av tonspråk. Sandström har ofta uttryckt åsikten att musiken kan rädda kyrkan. I många församlingar är den mest besökta dagen första advent, den dag som traditionellt är den mest musikaliskt intensiva. Men kyrkan kan, enligt Sandström, inte bara utgå från den historiska musiken, nyskapandet är viktigt för kyrkans fortlevnad, enligt Sandström. Många av dessa nyskrivna verk är helt okända utanför kyrkan. Eftersom det rör sig om bruksmusik, recenseras de inte, Sandström anmäler dem inte ens till STIM, och de finns inte i Svensk Musiks databas. Men de framförs av kyrkokörer runt om i Sverige och publiceras fortlöpande.

Den tid då Sandström var kritisk mot Svenska kyrkan är sedan länge förbi. Nu läser han inte bara med i trosbekännelsen utan tar även nattvarden. Men den institutionaliserade tron är ändå en bisak. Sandström går aldrig i kyrkan av andra skäl än de musikaliska. Han går på konserter eller repetitioner, inte i en vanlig högmässa såvida inte hans musik framförs. För Sandström är religionen något personligt och han försöker aldrig missionera om sin tro. Men han kan fortfarande bli upprörd över

»hemskheter under Lammets stämpel?«, som när han på nära håll fick se amerikanska predikanters förljugna liv, liv där pengarna och inte tron var huvudsaken.

Tron har kanske i begränsad utsträckning gett den stabilitet i hans skapande som gjort det möjligt att vara aktiv under nästan femtio år. Mer betydelsefull har hans arbetsdisciplin och outtröttliga konstnärspersonlighet varit. I stället för att älta problem – skilsmässa, ekonomiska problem, konstnärliga kontroverser och inställda uppsättningar – har han gått vidare som tonsättare och helt enkelt bara skrivit ny musik.

VIDARE LÄSNING

Konflikten mellan Sandström och Berwaldhallen finns väl beskriven på Sveriges Radio, http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1012&artikel=3041740. Arbetsdomstolens dom »Svenska musikerförbundet mot Sveriges Radio«, Mål nr A 262/08, Dom nr 36/10, http://www.arbetsdomstolen.se/upload/pdf/2010/36-10.pdf, ger ytterligare detaljer.

Magnus Haglunds »Det finns inga oskyldiga toner: Magnus Haglund diskuterar uppsättningen av Sven-David Sandströms och Katarina Frostensons passionsverk *Ordet* i Danmark«, Göteborgs-Posten 2006-03-31, är kanske den mest kritiska texten om *Ordet*.

Två artiklar skrivna med tre sekels mellanrum om Sandströms sakrala musik ger perspektiv på hans komponerande: Jan Lennart Höglunds »Möte med en tonsättare«, Mixturen årg. 7, nr 2 (1977), s. 3–6, och Martin Nyströms »Kyrkan mår bra av ny musik«, Dagens Nyheter 2006-03-23.

En sajt som ger bakgrundsinformation innehåller scannade sidor från St. Johns Bible, http://www.saintjohnsbible.org.

Det finns flera analytiska studier av Sandströms vokalmusik, bl.a. Roland Horovitz »Sven-David Sandströms verk för kör a cappella: en analytisk studie«, opublicerad 60-poängsuppsats i musikvetenskap, Stockholms universitet 1983; Karl E. Nelsons »An introduction to the life and a cappella music of Sven-David Sandström and a conductor's prepatory guide to Etyd nr 4,

som i e-moll and Laudamus te«, doktorsavhandling Louisiana State University, 2005; Timothy Renos »A Messiah for our Time: an Analysis of Sven-David Sandström's New Oratorio«, doktorsavhandling University of Maryland, College Park, 2010; James Kallembachs »Sven-David Sandström's *Messiah:* a Career of Writing for the Voice«, »Part I: an Introduction to the Music of Sven-David Sandström«, Choral Journal årg. 51 nr 3 (2010), s. 20–32. »Part II: The 2009 Messiah«, Choral Journal årg. 51 nr 4 (2010), s. 28–47 och Joshua Bronfmans »Sven-David Sandström's *Five Pictures From The Bible*: Historical Precedents, Development, and Analysis«, doktorsavhandling Florida State University, 2010, http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-06232010-221946/.

Omständigheterna kring Storkyrkoprojektet finns dokumenterade av Gustaf Sjökvist i »Kyrkomusik för 2000-talet. Sven-David Sandström i Bach fotspår« i *Kyrkomusik: Ett tema med variationer. Årsbok för gudstjänstliv* årg. 87 (2012), red. Stephen Borgehammar och Jonas Lundblad. Skellefteå: Artos, 2012.

FONOGRAM

Messiah spelades in i samband med uruppförandet, Carus-Verlag (CV 28.102) 2010, Robin Johannsen, sopran, Roxana Constaninescu, alt, Timothy Fallon, tenor, Michael Nagy, bariton, Festivalensemble Stuttgart, Helmuth Rilling; *Lobet den Herrn* finns inspelad av Caprice Records (CAP 21752), 2005, Barents International Chamber Choir, Erik Westberg och Channel Classics (CCS SA 29910), 2011, Radiokören, Peter Dijkstra. På samma Channell Classics CD finns även *Singet dem Herrn. Frihetsmässa*, ett annat verk från den här perioden, finns på Caprice Records (CAP 21721), 2005, Allmänna Sången, Cecilia Rydinger-Alin.

Andra viktiga körverk som är inspelade redovisas i kapitlet »Från instrument till röst«, ovan.

Carpe diem

Jag vet få kompositörer vilkas hela verk så konsekvent kretsar kring avskildhet, isolering, överröstning, söndertrasande … som så ofta arbetar med fraser, fastnade i paroxysmer, stelnade rytmiska upprepningar … – men som ändå inte låter sig beskrivas som destruktiva, desperata eller patetiska. I stället förmedlar de en starkt positiv vilja, energi och förtröstan – »go-lust« skulle förmodligen en idrottsreporter kort och gott skriva!

Bengt Emil Johnson

Den 12 juli 1999 var Sandström värd för programmet »Sommar« i Sveriges Radio, ett program där mestadels välkända personer från kulturlivet men även näringslivet och politiken delger lyssnarna sina personliga betraktelser och spelar musik. Få tonsättare har varit värdar för programmet – förutom Sandström har bara Ralph Lundsten, Staffan Mossenmark, Karin Rehnqvist och Karl-Erik Welin varit det. I programmet gav Sandström en estetisk positionsangivelse som egentligen inte borde chockera någon som följt hans utveckling under 1980- och 1990-talen. Genom det öppenhjärtiga och fria flödet av idéer – Sandström kan omöjligen ha läst från ett manuskript – framstår hans perspektiv som värderelativistiska. I hans tänkande finns det inte längre bra eller dålig konst, värdet av ett musikverk beror på sammanhang och syfte, inte stil eller genre. Helt borta är tanken att bra musik ska ha en strikt struktur eller att den musikaliska kvaliteten förbättrats med tekniska landvin-

ningar (som han ju tidigare hävdade, musik som inte har en strukturell ryggrad är värdelös, eller: »Men musiken i dag är inte sämre än den som gjordes förr, den är bara annorlunda … Tekniskt är den egentligen mycket bättre«).

Musikvalet, en eklektisk blandning, illustrerar vad Sandström säger i programmet. Han har igen aning om hur smak och kvalitet hör ihop, eller ens varför han har vissa preferenser. Här spelades strängmusiken från Stockholms Filadelfiaförsamling, Lidholms *Poesis*, Pablo de Sarasates *Zigeunerweisen*, Robert Brobergs *Silikon*, slutet av Stravinskijs *Våroffer*, Putte Wickman *Miss Oedipus*, och två av hans egna stycken, *Laudamus te* och orkestersången från *Gertrud*. Styckena är alla intimt förknippade med hans barndom och professionella liv: strängmusiken, körmusiken och violinen som instrument. Putte Wickman hade framfört verk av honom och Lidholms musik har spelat en stor roll för hans utveckling. Robert Broberg träffade han under ett studiesamtal i TV-programmet »Samtiden« från 1996 som diskuterade musikalisk smak, då Sandström beskrev hur han arbetar med smaklöshet och det som är fult som stilistiska medel.

Ytterligare tre stycken i sommarprogrammet har mycket speciella personliga innebörder: *Leende guldbruna ögon* med Häggarna, Jussi Björling i arian *Che gelida manina* från *La Boheme*, och *Somewhere over the rainbow* framförd av en åldrad Judy Garland. Förutom att Garland var Per Jonssons favoritsångerska och programmet spelades in bara drygt ett halvår efter hans självmord, visar valet av sångarna Garland och Björling hur viktig själva röstkvaliteten hade blivit för det konstnärliga uttrycket. För Sandström som tonsättare var det inte längre en fråga om att konstruera ett röstparti på papper och låta en bra sångare framföra musiken, utan att välja och skriva för den för verket perfekta rösten redan från början.

Det för Sandström kanske mest radikala valet av rösttyp inträffade i den tredje symfonin »Kärlekens fyra ansikten« (2006) för mezzosopran och orkester till text av poeten och författaren Ylva Eggehorn, känd bland annat för sina psalmtexter. Solistvalet, musikalsångerskan och medlemmen av Benny Anderssons orkester Helen Sjöholm, var revolutionerade för Sandström. Han fick uppleva det som är en självklarhet inom populärmusikvärlden: att soloröst med mikrofon skapar en alldeles speciell stämning som inte går att åstadkomma vid ett rent akustiskt framförande, åtminstone inte i en stor konserthall. Det blir en närhet som kommer av att solisten inte behöver sjunga starkt. Även om *Staden*, *Jeppe* och *Batseba* innehåller icke-traditionella rösttyper – en skådespelare, musikalsångare och pop/opera/crossover-sångare – är inte de rollerna tillnärmelsevis så framträdande som i »Kärlekens fyra ansikten«. Flera av de stora orkesteravsnitten är strukturerade som processmusiken från 1970- och 1980-talen. Kontrasten blir desto mer slående när de enkla treklangsbaserade sångerna framförs med enkelt lågmält ackompanjemang. Ytterligare en konsekvens av rösttypen och mikrofonanvändningen är att varje ord av texten når fram till publiken, något som ju tidigare inte alltid har varit viktigt. Bara förvandlingen från ett skrift- och teknikbaserat instrumentalmusikkomponerande till ett komponerande där orden och röstkvaliteten är det mest framträdande är revolutionerande: utan tvivel är det så att de röstklanger många minns från flera av Sandströms senare verk är de sällsamma – de som sticker ut – Kaja, Försäljaren, Tamar, de fyra små poetissorna, men även de inspelade rösterna i *De ur alla minnen fallna*.

Gruppen Häggarna förde in samtalsämnet på hur mycket dottern Anna har betytt. Häggarna är ett mycket framgångsrikt dansband där medlemmarna är utvecklingsstörda, en grupp han

lärt känna genom Anna. Sedan Annas födelse, berättade Sandström, har hans syn på konsten gradvis förändrats. Han fick en annan syn på vad syftet med musik är och hur musik och dans hör ihop, något som utvecklades med Per Jonsson, naturligtvis, och Jonsson var en mycket god vän till Anna. Anna lärde sin far att konst inte är märkvärdigt utan nödvändigt, vilket kanske förklarar hans ointresse för Morthensons och Billings kritik. Anna delar också Sandströms visuella begåvning och har haft en galleriutställning med egna målningar. Sandström har en av hennes tavlor i sitt arbetsrum. Häggarna representerar också »Den konstnärliga satsningen« för Sandström, musik där funktion och uttryck, snarare än teknik och komplexitet, är det dominerande. Anna har också lärt honom att bejaka de små sakerna: det behöver inte vara så komplicerat. Som få förstår bättre än Sandström är det lätt för en tonsättare att komma in i komplexitetens fascination. Anna har en förmåga att uppleva saker direkt, som Sandström själv inte har. I en artikel från 1996 utvecklade Sandström Annas betydelse:

> Hon bygger upp sitt liv helt kring emotionen. Intellektet är sekundärt. Hennes själ är stark, hennes avslöjande obarmhärtigt. Hon ser rätt igenom människor. … Hon kan lyssna på mina verk, även de långa och ha en åsikt om dem. Hon känner oerhört väl om de är »sanna« eller inte. Just därför att hon verkligen enbart känner. Och då jag talar med henne kan plötsligt evigheten öppna sig.

Det är slående inte bara hur mycket Sandström hunnit med att skapa under sina 50 år som tonsättare inom ett brett spektrum av stilar och genrer, utan också för olika typer av publik: för barn, kyrko- och konsertbesökare, opera-, teater- och TV-

Nu var det 2009. Jfr s 71
Foto: Holger Scheider.

 publik. Det är i stort bara den elektroakustiska musiken som saknas bland konstmusikaliska genrer och rent pedagogisk musik. Sandströms egen beskrivning av sin musik har genom åren varit träffsäker. Som han uttryckte det i *Tonsättare i Sverige* 1981:

> Den senaste tiden har ofta utommusikaliska idéer tagit överhanden och styrt komponerandet. Det kan vara fråga om texter eller starka upplevelser av olika slag. Det kändes som en förlösning den dagen jag plötsligt kunde använda texter. De hjälper en att förklara sig och sin musik. Man märker att man kan uttrycka sig på samma sätt som man gjorde utan text – och det är den som efteråt kan förklara vad man menar. Vad jag tycker är spännande nu, är oftast konfrontationen mellan sådana enkla saker som stilbrott och vulgaritet, som sedan ställs mot det mest sublima. På det sättet kan man spela på ett mycket stort känsloregister, och symbolerna kan göras allmänmänskliga och förståeliga för alla. Det är inte fråga om enkelhet, för musiken kan vara komplicerad, utan om tydlighet. Om att undvika en hög abstraktionsnivå, ty musiken är abstrakt ändå.

Även om uttalandet kom så tidigt som 1981 är det fortfarande giltigt. Ingvar Lidholm brukade säga till studenterna i kompositionsklassen att när man skapar ska allting vara nytt. Det är fortfarande en strävan hos Sandström. Men det nya tonspråket kommer inte i varje stycke; en teknik utvecklas och används under en längre tid för att sedan förnyas, något annat är inte möjligt med den stora mängd beställningar som Sandström har fått – han måste upprepa sig. Genom självcitaten, framför allt i musiken för TV, får han samma musik att framstå som annorlunda genom de skiftande sammanhangen. Men ibland kommer

radikala musikaliska förändringar, som i *Heavy Metal* och *Fantasia I*, och ibland är de subtila som i *Ordet* och *Juloratoriet*. Samtidigt är det mycket som återkommer genom decennierna – konstanterna. Det kan röra sig om texter (Blakes poesi och Höga visan), instrument (slagverk och brass), kompositionsteknik (parameterseparation och dominantseptimackordet) eller form (utvecklingsprocesser och statiska upprepningar).

På flera sätt påminner Sandströms karriär om Ingmar Bergmans, som också verkade inom de svenska kulturinstitutionerna men även arbetade utomlands under en period, ofta hade samma medarbetare, producerade periodvis mycket svårbegripliga verk för en smal publik, arbetade kolossalt hårt, men som så småningom blev folkkär. Liksom Bergman har Sandström också fått visuella idéer som utvecklats till hela verk. Förutom änglarna och julgranen i Gloria ur *High Mass*, återgav han 1996 en annan bild till Benedictus-satsen: »två kvinnor står på en sumpig åker eller äng, med leriga fötter, man hör en mistlur i fjärran; då kommer Jesus gående, en droppe blod faller ner i vattnet och sprider sig« – det är en drömsk scen som man skulle kunna föreställa sig i en Bergmanfilm. Hans popularitet beror inte bara på att musiken blivit mer lättillgänglig, Sandström har också utvecklats till en mycket verbal och konstfull talesman för sin musik. Göran Bergendal skrev i Röster i Radio/TV 1974 att Sandström »torde inneha svenskt rekord ifråga om omeddelsamhet om sig och sin musik«; på 2000-talet kunde ingenting vara felaktigare. När han nu intervjuas, kan han ge ett personligt och ingående 15-minuterssvar på en enda enkel fråga.

Historiska likheter finns också med tonsättare som Bach och Haydn, som verkade inom kyrkan eller ett hov och var tvungna att regelbundet komponera verk för bestämda ändamål och ensembler som de hade liten eller ingen kontroll över. Det är

inte långsökt att likna Sandströms engagemang i Storkyrkan med Bachs tjänst vid Thomaskyrkan i Leipzig. Men även före storkyrkoanställningen var Sandström ett slags hovkompositör för de statliga musikorganisationerna i Sverige som Rikskonserter, Sveriges Radio, Sveriges Television och Kungliga Operan, även om musiken skrevs på hans egna villkor. Han har inte skrivit ett stycke som inte utgjort en beställning sedan studietiden vid Musikhögskolan. Och även då fanns det alltid en tanke på vem som skulle uppföra verket. Som professionell tonsättare har Sandström aldrig komponerat för skrivbordslådan.

Det är fullständigt klart att även Stockholms intensiva musikliv format Sandström. Han började sin karriär under en tid när de statliga musikinstitutionerna fick mer och mer resurser, och nya organisationer startade. Rikskonserter var kanske den viktigaste, men betydelsefull var också spridningen av kompositionsutbildningen till andra institutioner än Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, där Sandström spelade en viktig roll. Han har som ytterst få andra svenska tonsättare tagit för sig och tagit vara på de möjligheter som öppnat sig i stort såväl som i smått. När en ung och för Sandström nästan okänd Per Jonsson kontaktade honom, sa han inte nej utan komponerade en balett. Många år senare när Helmuth Rilling kom med den smått absurda idén att beställa en ny version av *Messias* fanns det knappast några betänkligheter från Sandströms sida. Lika lite har han tvekat inför att skriva lokala tillfällighetsverk som knappast kunde framföras mer än en gång eller för mycket märkliga instrument eller instrumentkombinationer: Kantat för Norrköpings 600-årsjubileum, invigningsmusik för riksdagen, musik för Nobelfesten eller musik för musiklivet i Mellerud.

Formatet eller sammanhanget för verken har aldrig spelat någon större roll, även om Sandström uppskattar en stor publik.

Han kanske inte såg möjligheterna från början med stenfiolsstycket *Diabas*, som blev inte ett mästerverk och en del av standardrepertoaren – och det var aldrig tanken – men det blev början på en ny rytmisk teknik som skulle fungera i såväl *High Mass* och *Moses* som i de sex motetterna. Musiken till julkalendern *Tomtemaskinen* blev också ett tillfällighetsverk, men här lärde sig Sandström att använda en enkel och transparent stil för ett begränsat antal slagverksinstrument, en stil som senare kom att användas i *Ordet*. Under sin tid vid Kungliga Musikhögskolan tog han även vara på möjligheterna att skriva för studenter, bland andra två diplomander, slagverkaren Niklas Brommare och blockflöjtisten Kerstin Frödin, som fick var sin konsert 1994 och 1995.

Men även de monumentala verken för kör och orkester ligger på gränsen till att vara tillfällighetsmusik. Många av dem är så stora och komplicerade att ett framförande kräver enorma resurser. Frågan är om requiet *De ur alla minnen fallna* någonsin kan framföras igen. Men trots att Sandström har en förkärlek för att skriva för de stora, ibland spektakulära sammanhangen, visar delar av hans sakrala produktion på motsatsen. Ett stycke kyrkomusik för en gudstjänst ger varken utbetalningar från STIM eller någon som helst medial uppmärksamhet. De verken skrevs för musikens och kyrkans egen skull.

Hade Sandströms karriär över huvud taget varit möjlig om han levt i en annan tid? I dag i kulturskymningens dagar är det nästan otänkbart att föreställa sig en yngre tonsättare som skulle få så många beställningar och så mycket uppmärksamhet som Sandström, även om han eller hon hade Sandströms arbetskapacitet, samtidigt som hans sätt att komponera under sin tidigare karriär knappast hade fungerat om han hade varit född, säg, tjugo år tidigare. Åter, jag spekulerar, men i större utsträckning än flertalet är han ett barn av sin tid. Men om han levat i en

annan tid och i ett sämre kulturklimat hade han säkert anpassat sig även till det. Det behöver man knappast spekulera om.

VIDARE LÄSNING

I TV-programmet »Samtiden: God smak och dålig smak i musiken«, SVT2 1996-05-25, utvecklar Sandström sina tankar om vad som utgör bra och dålig musik.

En mycket personlig betraktelse över Sandströms verk skrevs av vännen Bengt Emil Johnson, »Ropandets röst: Anteckningar till musik av Sven-David Sandström 1969–1976«, Artes årg. 4 nr 2 (1978), s. 83–96, en betraktelse som känns aktuell än i dag.

I Oliver Parlands »A tre voci: Samtal med Sven-David Sandström«, Divan 1996 nr 4, s. 33–40, diskuterar Sandström bland annat dottern Annas betydelse.

FONOGRAM

Konsert för altblockflöjt, cembalo och stråkar finns inspelad på KMH-förlaget (KMH CD7), 1999, Kerstin Frödin, blockflöjt, Björn Gäfvert, cembalo, Drottningholms Barockensemble, Thomas Schuback; *Laudamus te* på Proprius (PRCD 9172), 1998, Mats Nilssons Vokalensemble, Mats Nilsson; även på BIS (BIS-CD-789), 1997, S:t Jakobs Kammarkör, Gary Graden; och på Infogram (Info 037), Channel Classics (CCS SA 29910), 2011, Radiokören, Peter Dijkstra.

Verkförteckning i urval

1 Sceniska och dramatiska verk

1A OPERA

Birgitta-Musik I: På Finsta 1316 (1973)
Opera
Libretto: Sivar Arnér

Stark såsom döden – en kyrkoopera om konung David (1978)
Libretto: Bengt V Wall

Hasta, o älskade brud (1978)
Opera, SVT
Libretto: E J Stagnelius/Bengt Emil Jonsson

Kejsar Jones (1980)
Opera
Libretto: Lars Telestam efter Eugene O'Neill

Slottet det vita (1982/1986)
Opera
Libretto: Tormod Haugen

Staden (1996)
Opera
Libretto: Katarina Frostenson

Sankt Göran och draken (1998)
Kyrkoopera
Libretto: Caroline Krook
Jeppe – den grymma komedin (2001)
Opera
Libretto: Claes Fellbom efter Ludvig Holberg

Batseba (2006)
Opera i två akter för soli, kör och orkester
Libretto: Leif Janzon efter Torgny Lindgren

Nätverket (2008)
Opera
Libretto: Claes Fellbom

1B DANS

Den tysta stämman (1978)
Balett
Koreograf: Greta Lindholm

Convivere (1984)
Balett
Koreograf: Osnát Opatowsky

Admorica – det stora vemodet (1985)
Balett
Koreograf: Osnát Opatowsky

Den leende hunden(1985)
Balett
Koreograf: Per Jonsson

Nimrûd (1986)
Balett
Koreograf: Per Jonsson

La Passion (1986)
Balett
Koreograf: Per Jonsson

Dance I (1987)
Balett
Koreograf: Per Jonsson

Den elfte gryningen (1988)
Balett
Koreograf: Per Jonsson

Colt/Dance IV (1989)
Balett
Koreograf: Per Jonsson

Ayas öga (1991)
Balettverk för Per Jonsson i förspel och 15 bilder

Music for Rambert Dance Company (1995)
Balett
Koreografi: Per Jonsson

Seven days (2011)
Balett
Koreograf: Örjan Andersson

1C MUSIK FÖR TELEVISION OCH RADIO

Ett drömspel (1980)
Skådespelsmusik SVT
Text: August Strindberg

Facklorna (1991)
Filmmusik SVT
Text: Björn Runeborg

Förut låg här en by (1991)
Dokumentärt oratorium, SR
Text: Etienne Glaser

Ett sorts hades (1996)
Skådespelsmusik SVT
Text: Lars Norén

Gertrud (1999)
Skådespelsmusik SVT
Text: Hjalmar Söderberg

2 Orkesterverk/verk för större instrumentalensembler

Intrada (1969)

Sjutton bildkombinationer (1969)

In the Meantime (1970)

Sounds from 14 Strings (1970)

To You (1970)

Around a Line (1971)

Concentration (1971)
2 flöjter, 2 altflöjter, 2 trumpeter,, 2 tromboner, 4 kontrabasar

Through and Through (1972)

Utmost (1975)
fl, ob, kl, fg, hn, tpt, tbn, tu, 2 slagv

Con tutta forza (1976)

Culminations for Orchestra (1976)

The Rest is Dross (1979)

Brass and Drums (1985)
Brassband och slagverk

Chained (1986)
4 pianon och 12 slagverk

A Day – The Days (1987)

Overture (1986/87)

Invigningsfanfar (1988) SR
till Radio Swedens 50-årsjubileum

Fantasia III (1990)

Symphonic Piece (1991)

Pieces of Pieces (1992)

Christmas Music (1992)
Brassensemble

Vattenmusik 1-2 (1992)
Blåsensemble

Vattenmusik 4 (1992)
Blåsensemble

First-pieces Overture (1994)

Young Pieces (1995)

Symphony No. 1 (1999)

Piece for Orchestra No. 1 (2000)

Piece for Orchestra No. 2 (2001)

Symphony No. 2 (2001)
in Seven Pictures

Symphony No. 3 (2006)
Kärlekens fyra ansikten
Sopran och orkester
Text: Ylva Eggehorn

For Strings (2007)

3 Solo med orkester

Bilder (1969)
Slagverk och orkester

Agitato (1978)
Piano och orkester

Tystnaden (1979)
Tenor, recitatör och 14 stråkar
Text: Carl-Erik af Geijerstam

Konsert för Flöjt och orkester (1980)

Konsert för Gitarr och orkester (1982–83)
Lonesome

Konsert för Violin och stråkorkester (1985)

Konsert för Altsaxofon och orkester (1987)

Konsert för Cello och orkester (1988)

Konsert för Piano och orkester (1990)

Sånger om kärlek (1990)
Sopran och orkester
Text: Edith Södergran, L. Steenstrup, Maria Wine

Konsert för Slagverk och orkester (1993–94)

Konsert för Altblockflöjt, cembalo och stråkar (1995)

Soft Music (1996)
Klarinett, stråkar och slagverk

Concert Pieces för Oboe och stråkar (1999)

Concert Pieces för Slagverk och orkester (2002)

Four Pieces för Sopransaxofon och blåsensemble (2002)

Thoughts and Memories (2003)
Konsert för Violin, cello och stråkorkester

Six Concert Pieces för Gitarr och orkester (2003)

Concert Pieces för Tuba, stråkar och slagverk (2003)

A Desolate Wind – a Flighty Moment (2005)
Konsert för klarinett och orkester. Finns i kammarorkesterversion
Marche funebre – Be still my child (2006)
Text: Gunnar Ekelöf

Five Pieces för Saxofoner, slagverk och stråkar (2009)

Six Pieces för pianotrio och orkester (2010)

Lullaby for the newborn child (2011)
Violin och kammarorkester

4 Kammarmusik

4a flera instrument

Musik für fünf Streicher (1968)
2 violiner, viola, 2 violonceller

Concertato (1969)
Klarinett, trombon, slagverk, violoncell

String Quartet -69 (1969)

Tre satser för bleckblåsarkvartett (1969)

Disturbances (1970)
Brasssextett

Färgblandning (1970)
Blåskvintett

Jumping Excursions (1970)
Klarinett, violoncell, trombon och cymbal

Mosaic (1970)
Stråktrio

Dialog(er) för 2 x människor + piano (1971)
Piano fyrhändigt

Under the Surface (1971)
6 tromboner

Concentration 2 (1972)
Två pianon

Close to … (1972)
Klarinett och piano

Out of (1972)
Violin och fagott

Concentration 2 (1972)
2 pianon

And all the Flavours Around: 6 Pieces (1973)
Violin, piano, klarinett, flöjt

Six Character-Pieces (1973)
fl/picc, ob/ca, slagv, tbn, 2 vln, kb

Five Duets (1973)
Piano fyrhändigt

Inside (1974)
Bastrombon och piano

Ratio (1974)
Tuba och bastrumma

Metal, Metal (1974)
Slagverk

In the Shadow of (1974)
Piano, crotales, glockenspiel, klockor, wind chimes, violoncell

Break this Heavy Chain that Does Freeze my Bones Around (1979)
2 fagotter

Fanfar för 6 tubor (1979)

Within (1979)
8 tromboner och slagverk (ad lib)

Drums (1980)
Timpani och 4 slagverk

Behind (1981)
Stråkkvartett

Introduction; Out of Memories; Finish (1981)
2 pianon

Hunting (1983)
Klarinett och cello

Farewell (1985)
Stråkkvartett

Moments musicaux (1985)
Saxofonkvartett

Scherzo (1986)
2 klarinetter och 2 fagotter

Dance I (1987)
5 slagverk

String Quartet No. 3 (1987)

The Slumberous Mass (1987)
4 tromboner

Dance III (1988)
3 violoncelli

Fanfar till Riksdagen (1988)
Brassextett och slagverk

Fantasia II (1989)
Pianotrio

Pieces (1989)
Violin och piano

Free Music I (1990)
Flöjt och 6 slagverk

Free Music II (1990)
Piano och slagverk

Heavy Metal (1991)
Brasskvintett

T*wo flutes* (1991)

Pieces of Wood (1992)
Slagverk

Cello Sonata (1992)
Violoncell och piano

Brasskvintett (1993)

Processionsmusik (1993)
Brasskvintett

Pieces for Saxophones (1994)
Saxofonkvartett

Kroumata Pieces (1995)
Slagverk

Fanfar till invigningen av Milles skulptur Nacka strand (1995)
4 horn, 4 trumpeter, 4 tromboner, tuba

Wind Pieces (1996)
Blåskvintett

Echopieces (1998)
Brassensemble

Spring Music for Kroumata (1998)

Thress Pieces (2004)
4 tromboner och tuba

Five Pieces for String Trio (2007)

It's very late (2008)
Stråksextett

Seven Pieces for String Quartet (2010)
Stråkkvartett nr. 4

4B SOLOINSTRUMENT

Fem pianoaforismer (1964/79)

Sonata per flauto solo (1968)

Combinations (1969)
Klarinett

Disjointing (1970)
Trombon

Changes (1970)
Klarinett

Sun and Moon (1970)
Slagverk

Surrounded (1972)
Gitarr

Closeness (1972)
Klarinett

High Above (1972)
Piano

Convergence (1973)
Fagott

Against the White Wall (1973)
Cembalo

The way (1973)
Orgel

Openings (1975)
Orgel

Effort (1977)
Violoncell

Away from (1980)
Gitarr

Libera me (1980)
Orgel (3 spelare)

Blinded (1982)
Piano

The Fallen Light (1984)
Piano

The Last Fight (1984)
Slagverk

Lips and Slides (1986)
Trombon

Ett porträtt (1989)
Orgel

Fantasia I (1989)
Piano

Diabas (1991)
Violin

Det finns djup i herrens godhet (1994)
Orgel

Tre koralförspel (1994)
Orgel

Four Pieces (2003)
Gitarr

... there is a bluer sky, a wall with roses ... (2005)
Klarinett

5 Vokalmusik

5A EN ELLER FLERA RÖSTER MED INSTRUMENT

Just a Bit (1972)
Sopran, fagott, violin och harp
Text: vokalis

The Lost Song (1974)
Sopran och piano
Text: vokalis

Two Love Songs for Kerstin and Kristine (1975)
Mezzosopran, violoncell och piano
Text: Augustinius

Expression (1976)
Mezzosopran, cello, piano fyrhändigt, tonband

Tystnaden (1979)
Tenor, recitatör och 14 stråkar
Text: Carl-Erik af Geijerstam

Nu dricker jag dig till (1981)
Mezzosopran och piano
Text: William Shakespeare/Allan Bergstrand

Jag har i himlen en vän så god (1985)
Röst, oboe, trumpet, slagverk, orgel och synth
Text: N. Frykman

Tre sånger (1989)
Mezzosopran, violin och piano
Text: Gunnar Ekelöf, Claes Andersson, Bertel Gripenberg

Se öarna (1998)
Mezzosopran och blåskvintett
Text: Katarina Frostenson

From Mölna Elegy (2000)
Sopran och pianotrio
Text: Gunnar Ekelöf/Murie Eukeyser, Leif Sjöberg

Kärlekens fyra ansikten (2006)
Symphony No. 3
Sopran och orkester
Text: Ylva Eggehorn

5B KÖR MED INSTRUMENT

Visst? (1971)

Lamento (1971)
3 körgrupper och 4 tromboner
Text: vokalis

Tystnar ofta nog vår sång (1978)
Text: Robert Lowry, öv. Joël Blomqvist

De ur alla minnen fallna (1979)
Missa da requiem
Sopran, alt, tenor, baryton, blandad kör, flickkör, orkester och tonband
Text: Tobias Berggren

Our peace: Motet (1983)
Tre körer och tre orglar

Ut över slätten med en doft av hav (1984)
Kantat för sopran, mezzosopran, baryton, bas, blandad kör, barnkör och orkester
Text: Ingrid Kallenbäck

Drömmar (1985)
Kantat för Mezzosopran, tenor, soli, blandad kör och orkester
Text: Tobias Berggren, Olof Lagercrantz, Erik Johan Stagnelius

Birgittas klädnad (1987)
Sopran, blandad kör, flöjt, oboe, viola och cello

Mässordinarium och Psaltarpsalm (1992)
Tenor och Baryton, blandad kör, brasskvintett och orgel

Nobelmusik (1994)
Brasskvintett, blandad kör, orgel

High Mass (1994)
3 sopran- 2 mezzosolister, blandad kör, orgel och orkester
Text: Mässordinarium

Frihetsmässa (1996)
Sopran, blandad kör, klarinett, brasskvintett och orgel
Text: Thomas Tranströmer

Moses (1997)
Oratorium: Sopran, alt, tenor, baryton, blandad kör, orkester och orgel
Text: Eyvind Skeie

Längtans segel (2002)
Mezzosopran, manskör och orkester
Text: Kristina Lugn

Juloratorium (2004)
Sopran, baryton, blandad kör och orkester.
Text: Lukas 2:1-20

Ordet: en passion i tre akter (2004) SR
Soli, blandad kör och orkester
Text: Katarina Frostenson

Sång för Immanuel (2005)
Blandad kör och piano
Text: Ylva Eggehorn

Magnificat (2005)
Sopran, alt, tenor, bas, blandad kör och kammarorkester

Mässa 2006 (2005)
Blandad kör och stråkar
Text: Katarina Frostensson

Messiah (2008)
Sopran, alt, tenor, baryton, blandad kör och orkester
Text: Charles Jennens

Three Poems by Prince Claus (2009)
Diskantkör, slagverk och stråkar
Text: Prins Claus av Nederländerna

Hear the Voice of the Bard: Introduction from Songs of Experience (2009)
Mezzosopran, manskör och orgel
Text: William Blake

Missa brevis (2010)
Sopran, kör och orkester

Requiem (2010)
2 sopraner, baryton, bas, blandad kör och orkester

Matteuspassion (2011)
Oratorium för 9 solister, blandad kör, orkester och orgel
Text: Matteus

5c kör a cappella (blandad kör om inte annat anges)

Dilecte mi: *Motett* (1974)
Text: bibeln

A Cradle Song/The Tyger: *Two Poems* (1978)
Text: William Blake

Spring/Introduction/Earth's answer: Three poems (1978)
Text: William Blake

Agnus Dei (1980)
Text: Mässordinariet

En ny himmel och en ny jord (1980)
Text: Uppenbarelseboken

Three Poems by William Blake (1980)
1. Ah, sun-flower, 2. My pretty rose tree, 3. The sick rose
Text: William Blake

Läge januari 1980 (1980)
Körfantasi över Gustaf Dübens melodi Jesus är min vän den bäste
Text: Jakob Arrhenius, Olov Hartmann

Stenar (1981)
5 mansröster/manskör
Text: Lars Forssell

Introduction (1981)
Manskör
Text: William Blake

Gloria (1983)

Og disse ly fra dette rum (1983)
12 soloröster
Text: N. F. S. Grundtvig, Ole Sarvig

Inkräktare i paradiset (1983)
Text: Bo Setterlind

Sanctus (1984)

Kyrie (1984)

Tre stycken för manskör (1984)
1. Kyrie, 2. …och åter tomhet, 3. Agnus dei
Text: Bibeln, mässordinariet

O sanna (1985)
Dubbelkör

Pater Noster (1986)
Manskvintett

Stille etter Gud (1986)
3 blandade körer
Text: Eyvind Skeie

Es ist genug (1986)
Text: Kantat Nr. 24, ”Eins bitte ich vom Herrn” av Buxtehude

Hear my Prayer, *O Lord* (1986)
(Sandström/Purcell)
Text: Bibeln

O me felicem (1987)
Manskör

Etyd nr 4 som i e-moll (1987)
Text: Tobias Berggren

O Guds lamm (1992)

7 digte af Poul Borum (1992)
Text: Poul Borum (Dan)

Laudamus te (1993)

Veni sancte spiritus (1993)

Ave Maria (1994)

Ave maris stella (1994)

Ultreia (1995)
Text: vokalis

April och tystnad (1996)
Text: Thomas Tranströmer

In dulci jubilo (1997)

Chrysaëtos (1998)
Text: August Strindberg

Credo (2000)

Kyrkan som tecken (2002)
Text: Caroline Krook

Missa cum jubilo (2002)

Stundtals är min väg så enslig (2003)
Text: Mark Levengood

Lobet den Herrn (2003)
Text: Psalm 117

Singet dem Herrn (2003)
Text: Psalm 149:1-3, Psalm 150, 2 och 6, Johann Gramann 1530

Pieces of peace (2004)

Psalm 139 – O Lord, You have Searched Me (2004)
Text: Psalm 139:1-12

Komm, Jesu, komm (2005)
Text: Paul Thymich (Ger)

Haikudikter IX (2005)
Manskör
Text: Tomas Tranströmer

Five Pictures from the Bible (2006)
Baryton och blandad kör

Fürchte Dich nicht (2007)
Text: Isaiah 41:10, 43:1 och Paul Gerhardt 1653

Jesu, meine Freude (2007)
Text: Martin Luther, Römer 8:26-27

To see a world (2007)
Text: William Blake

Ah! Sun Flower (2008)
Text: William Blake

Der Geist hilft unser Schwachheit auf (2008)
Text: Martin Luther, Römer 8:26-27

Four Songs of Love (2008)
Text: Song of Songs

Wachet auf, ruft uns die Stimme (2008)
Text: Philipp Nicolai och anon.

A New Song of Love (2009)
Text: Song of Songs

Drei Gedichte von Egon Schiele (2009)
Text: Egon Schiele

The Lord's Prayer (2009)

Jacbos dröm (2009)
Text: Christina Lövestam

Julvisa (2009)
Text: Zacharias Topelius

Allhelgonamusik (2010)
Text: Johann Matteus Meyfart, 1626; Carl Axel Torén 1867, Johannes Uppenbarelse 20:10-11

Veni sancte spiritus (2010)

Ave Maria (2010)

Sjung till Guds ära (2010)
Text: Ps. 68:5-7

Sanctus (2011)
Manskör

Human Chain (2011)
Text: Seamus Heaney

5D MUSIK FÖR KYRKOÅRET, 2008–11 (FÖR KÖR OM INTE ANNAT ANGETT)

Bär varandras bördor, 4 e tref. Galaterbrevet 6:2
Dessa som är klädda i vita kläder, Alla helgons dag
Det är gott att sjunga vår Guds lov, 4 sönd i påsktiden. Ps 147
Dina döda skall få liv igen, 16 sönd efter tref, Jes. 26:19
Dina tankar, o Gud, Sönd före doms. Psaltaren 139:17-18
En kort tid och ni ser mig inte längre, 4 sönd i påsktiden, Joh 16, Jes 54
Gloria in excelsis Deo, Julafton
Gläd dig och jubla, Palmsöndagen. Sak 2:10/13
Gud du som har satt oss, Dagens bön, 21 sönd e tref.
Gud håller sina löften, 12 sönd efter tref
Gud som haver barnen kär, barndop
Gud är vår tillflykt, sopran, orgel, Annandag jul

Gud, min Gud, dig söker jag, Psalt 63:2-5, 6 sönd e trett
Guds mäktiga verk, Caroline Krook, Jungfru Marie bebådelsedag
Helig, helig, helig, Sönd e Alla Helgons dag eller Alla Själars dag, Caroline Krook
Herren Sebaot skall på detta berg, Jes 25, 2 sönd e tref
Ja, han var sargad, Jesaja, 53:5-6, Långfredagen
Jacobs dröm, Mikaels dag
Jag ber dig, Herre, befria mig!, sönd e alla helgon
Jag sköljer i oskuld, 3 sönd e Trett, Ps 26:6-11
Jag spanar efter Herren, bar och kör, Mika 7:7-8, Kyndelsmässodagen
Ännu en kort tid, Kantat till 22 sönd e tref, Joh 12:35-36, Paul Gerhardt
Kantat till Påskdagen
Kom till mig, Matt. 11:28-30, 15 sönd efter tref
Kom till mig alla ni som är tyngda av bördor, Motett för Hel Tref dag
Kyrie, klarinett
Ljusets barn, (En gång var ni mörker), Efesierbrevet 5:8-9 violin, kör och orkester, 3 sönd i fastan
Ljuvlig är din boning, sorpan, kör och stråkar, Psalm 84,
Låt oss gå upp, Jes. 2:3, 2 sönd i advent
Lägg ditt liv i Herrens hand, 5 e trett.d.jul. Ps. 37:5
Meditation över psaltarpsalm 139, orgel, Sönd före doms.
Medmänniskan, 13 e. Tref, Caroline Krook
Människan är som gräset, 3 sönd i advent
Möt dem med ömhet, Caroline Krook
När juldagsmorgon, Juldagen, Abel Burkhardt
Påskens vittnen, orgel och kör, 2 sönd i påsktiden, Jes 43:10-13
Ropa ut din glädje, dotter Sion, orgel, sopran, baryton och kör, 1 sönd i advent, Sak 9:9-10
Sjung till Guds ära, Psaltaren 68:5-7, 20 sönd efter tref
Sjung till Herrens ära, sjung en ny sång, sopran, piano, Joh, döp dag
Sjung till Herrens ära, sjung en ny sång, 5 sönd i påsktiden
Så mörk är natten, 3 söndagen i Advent, Lucia, Johny Johansson
Te Deum, Tacksägelsedagen
The Lord's Prayer, Bönsöndagen
Till Dig, Herre, Psalt. 31:2-6, 1 sönd i fastan
Tre meditationer för cello solo, Apostladagen (5 e tref)
Tre motetter för Fastlagssöndagen, Fastlagssöndagen, 1 Kor. 13:1-2, 8-10, 12-13
Tvinga mig inte att överge dig, damkör, Rut 1:16, 19 sönd efter tref
Två fantasier för Apostladagen, flöjt och orgel, 5 e tref, Apostlad.
Två Tranströmerdikter, baryton och orgel, Midsommardagen
Ty där din skatt är, 17 e tref, Matt 6:21.

Vakna, jubla, (Dina döda skall få liv igen), 16 sönd efter tref, Jesaja 16:19, Kor, 15:22
Var hälsad, du högt benådade, Lukas 1:28–38, Jungfru Marie Bebådelsedag
Varför står ni och ser mot himlen, Kr. Him.dag, Apg 1:11
Veni sancte Spiritus, 3 sönd e tref
Vilket djup av rikedom, Ps 11:33-36, Heliga trefaldighets dag
Visheten ropar, 18 sönd efter tref
Tre motetter i fastan, 1. Ty han föraktade inte den svage; 2. Du är källan till min lovsång; 3. De betryckta får äta och bli mätta

3 bagateller 26

A Cradle Song/The Tyger 90–91
Admorica – det stora vemodet 59, 169
Agnus Dei 94–95
Around a line 46
Away from 60–61
Ayas öga 170, 176–178

Batseba 60, 117, 141–142, 148, 157–166, 188, 220, 233
Bilder 23, 43
Birgitta-Musik I 45, 87, 123, 142–143

Changes 44
Close to… 46, 69, 91, 138
Colt 59, 136, 170, 174
Combinations 44
Con tutta forza 56, 79
Concentration 46
Concertato 44, 48
Concert Pieces 138
Convivere 169
Culminations 55

Dance I 170
Dance IV 170
De ur alla minnen fallna 9, 13, 42, 62, 69, 70, 89, 99–126
Den elfte gryningen 34, 170, 172, 174
Den leende hunden 59, 170, 173–175
Diabas 239
Dialog(er) för 2 x människor + piano 46
Dilecte mi 87, 94
Disjointing 44
Disturbances 44, 48, 197
Drums 59–60, 67, 136, 211
Drömmar 125

En ny himmel och en ny jord 68, 94
Ett sorts Hades 178–179
Etyd nr 4 som i e-moll 112
Expression 59

Facklorna 160, 178
Fanfar till riksdagen 59
Fantasia I 80, 132, 134
Fantasia II 134–135
Fantasia III 134
Five Pictures from the Bible 212
Free Music I 59
Färgblandning 44

Gertrud 178–179, 132

Hasta, o älskade brud 143–144, 148, 169
Heavy Metal 136, 138, 237
Herrens nåd 46, 87
High above 46
High Mass 52, 53, 81, 148, 187–202, 210-214, 220–222, 224–226, 237, 239
Höga visan 4:6 87

In dulci jubilo 213
In the Meantime 44
Intrada 44
Invention 44

Jeppe: den grymma komedin 148, 155–157, 165
Juloratorium 215–216
Jumping excursions 44, 59
Jupiter is crying 170, 179
Just a bit 46, 59, 87

Kejsar Jones 143–146, 165
Konsert för Cello och Orkester 135, 136, 176
Konsert för flöjt och orkester 123, 210, 210
Konsert för klarinett och orkester 160, 161
Konsert för Piano och Orkester nr 2 135, 185
Konsert för violin och stråkorkester 123
Kroumata Pieces 138
Kärlekens fyra ansikten. Se Symfoni nr 3

La passion 170, 174
Lamento 46, 48, 94
Laudamus te 232
Lobet den Herrn 214
Lonesome 164

Messiah 209, 212, 221–225
Missa brevis 188
Mosaic 44
Moses 213, 239
Music for Rambert Dance Company, se Jupiter is crying
Musik für fünf Streicher 44, 46

Nimrûd 170, 173,174
Nätverket 148

Ordet 110, 163, 188, 217–220, 221
Out of 46

Pieces 124
Pieces of Pieces 138
Pieces of Wood 138
På Finsta sommaren år, se Birgitta-Musik I

Requiem (1979). Se De ur alla minnen fallna
Requiem (2010) 103

Seven Days 60, 177
Singet dem Herrn ein neues Lied 214
Sjutton bildkombinationer 44
Slottet det vita 124, 139, 143, 146, 147, 152, 157
Sonata per flauto solo 44
Sounds from 14 strings 44
Spring Music for Kroumata 59
Staden 110, 117, 142, 147–155, 162–165, 176, 188, 202, 218, 226, 233
Stark såsom döden 131, 142, 158, 169
Stråkkvartett -69 44
Sun and moon 44
Surrounded 46
Symfoni nr 1 176
Symfoni nr 3 233

Three Poems by William Blake 92
Through and through 46, 49, 51–57, 68, 121, 192, 197
To see a World 92
To you 44
Tomtemaskinen 59, 178–179, 239
Tre dikter 46

Tre satser bleckblåsarkvartett 44, 48
Tystnar ofta nog vår sång 185,192

Ultreia 213
Under the surface 46
Ut över slätten en doft av hav 125
Utmost 54–55, 197

Visst? 46–47

Young Pieces 138

Personregister

Omfattar ej de finstilta texterna i kapitelsluten, ej heller verkförteckningen eller kapitlet Inledning.

Aare, Cecilia 134, 183
Abrahamsson, Örjan 177
Adams, John 211
Adorno, Theodor W. 183–184, 186, 191, 193
Alfvén, Hugo 56
Alldahl, Per-Gunnar 39–40, 77, 82, 210
Almqvist, Carl Jonas Love 150
Anderberg, Thomas 131, 153
Andersson, Benny 233
Andersson, Eskil 123
Andersson, Magnus 60
Andersson, Örjan 177
Anthin, Ramon 202
Antonioni, Michelangelo 152
Arnault, Jean Claude 152, 153
Arnér, Sivar 142
Augustinus 88

Bach, Johann Sebastian 92, 104, 207, 214–216, 219, 237–238
Barbie, Klaus 105
Barthes, Roland 110
Bartók, Béla 48
Baudelaire, Charles 195
Beauvoir, Simone de 110
Beethoven, Ludwig van 85, 92
Bell, Joshua 208
Bengtson, Peter 81, 148, 169
Bergendal, Göran 46, 51, 61, 73, 88, 197, 237
Berggren, Bo 226
Berggren, Gunbritt 226
Berggren, Tobias 87–89, 99–120, 125–126, 185–186
Bergman, Ingmar 237
Berio, Luciano 121
Billing, Björn 183–185, 191–192, 234
Bjurling, Björn 81
Björk 162
Björling, Jussi 232
Blake, William 87, 89–90, 237
Blanchot, Maurice 110
Blomdahl, Karl-Birger 37, 121, 171
Blomstedt, Herbert 52, 53, 187, 225
Bohlin, Jonas 81
Boldemann, Marcus 65
Bonnier, Karl-Otto 226
Bonnier, Pontus 226
Bonnier, Åke 226
Borum, Poul 88
Boulanger, Nadia 164
Boulez, Pierre 54, 56, 82
Bour, Ernest 51
Boye, Karin 24
Brahms, Johannes 65–66, 84–85, 103, 134
Brandel, Åke 145
Brandt, Willy 57
Brincker, Jens 122
Broberg, Robert 232
Broman, Per F. 195
Brodrej, Gunilla 153, 157
Brommare, Niklas 239
Bruckner, Anton 92
Brunelle, Philip 213

Bucht, Gunnar 31, 33, 34, 81, 193–194, 198
Bäck, Sven-Erik 37, 38
Börtz, Daniel 41, 67, 148

Cage, John 171, 195
Cardew, Cornelius 36
Carlberg, Berit 156
Carlsson, June 106
Chopin, Fryderyk 132
Christensen, Erik 66, 121, 199
Claus, nederländsk prins 89
Collin, Lars 170
Constantinescu, Roxana 223
Corigliano, John 212
Cramér, Ivo 170
Cullberg, Birgit 170
Cunningham, Merce 171

Dante Alighieri 90, 109–110
Deutsch, Max 34
Dmitriev, Sergei 81

Edberg, Ulla-Britt 132, 145
Edsmyr, Folke 28
Eggehorn, Ylva 88, 233
Ehrnvall, Torbjörn 178–179
Ekelöf, Gunnar 37, 88, 151
Ekström, Lars 81
Eliasson, Anders 41, 121
Elizabeth II, drottning av England 20
Engdahl, Horace 150, 153, 173, 201
Engström, Torbjörn 81
Eriksson, Gudrun, se Sandström, Gudrun
Ernman, Malena 162, 179
Ernryd, Bengt 38, 39, 42

Fallon, Timothy 223
Fauré, Gabriel 103
Feldman, Morton 36, 51
Fellbom, Claes 155– 157
Feltzin, Per 150
Ferlin, Nils 24
Ferrari, Luc 36
Forssell, Jonas 191
Forssell, Lars 88
Franzén, Anders 54
Freud, Sigmund 154
Frostenson, Katarina 88, 104, 110, 148–149, 152–153, 164, 176, 201, 217–218
Frödin, Kerstin 239
Fuks, Mauricio 208
Fülep, Tibor 123–124
Förare, Erik 24, 94

Garland, Judy 232
Gefors, Hans 67, 118, 147, 148, 163, 194
Geijerstam, Carl-Erik af 88
Gellerfelt, Mats 153
Glaser, Etienne 180
Glass, Philip 150, 164, 211
Grisey, Gérard 177
Gustaf, Sven-David Sandströms morfar 16
Gustafsson, Lars 110, 112, 120
Gårsjö, Bengt 26

Hagegård, Håkan 212
Haglund, Magnus 152, 163, 220
Halffter, Cristóbal 52
Hallberg, Björn Wilho 114, 143
Hambræus, Bengt 180
Hammerth, Johan 70, 77–81
Hartman, Olov 88
Haubenstock-Ramati, Roman 36
Haugen, Tormod 146
Haydn, Joseph 237
Hedelin, Fredrik 81
Hedin, Anders 60, 61
Hedin, Staffan 124
Hedås, Kim 81
Hellqvist, Per-Anders 147–148

Hemberg, Eskil 148
Hermanson, Åke 121
Hindemith, Paul 48
Holberg, Ludvig 155
Horovitz, Roland 13, 228
Horváth, László 118–120
Howe, Hubert S. 52
Huldt, Birgitta 118
Händel, Georg Friedrich 92, 131, 222, 224
Höglund, Jan Lennart 42, 102, 226–227
Höiseth, Kolbjörn 145

Isaksson, Madeleine 81
IVA, se Tepe, Emily Samson

Jackson, Donald 212
Jakobsson, Erik 23, 48
Jansson, Anders 74–75
Janzon, Leif 158, 160
Jennens, Charles 222
Jennefelt, Thomas 93
Jeppesen, Knud 34
Jeverud, Johan 55–56, 81, 124–125, 139
Johannes XIII, påve 57
Johnson, Bengt Emil 29, 99, 101, 144, 218
Jonson, Per 148, 169–176, 178, 232, 234, 238
Joplin, Janis 156
Jönsson, Reine 81

Kallembach, James 209, 214, 221
Kallenbäck, Ingrid 89, 125
Klarsfeld, Beate 105
Klarsfeld, Serge 105
Klossowski, Pierre 110
Koltès, Bernhard-Marie 152
Kotoński, Włodzimierz 36
Krook, Caroline 89
Krus, Rune 17
Ladislaus, Horatius, se Horváth, László
Lagercrantz, Olof 88, 125
Larsson-Gothe, Mats 81
Lenz, Hansgeorg 120
Levengood, Mark 89
Lidholm, Ingvar 31, 35, 39, 48, 57, 72, 82, 84, 148, 198, 210, 232, 236
Lidström, Margareta 174
Ligeti, György 36, 39
Lindberg, Magnus 191
Linde, Celia 60
Lindgren, Torgny 157–158
Lindroth, Peter 81
Lischka, Kurt 105
Liszt, Franz 132
Lugn, Kristina 88
Lundberg, Camilla 95, 108, 115, 117, 144, 153
Lundin, Morgan 23, 31
Lundsten, Ralph 231
Lutosławski, Witold 36
Lysell, Ann-Marie 124, 133, 135, 209, 225–226
Lysell, Bernt 135
Lysell, Mattias 135–136
Lysell, Peter 135–136

Maderna, Bruno 51
Mahler, Gustav 131, 134
Mangs, Runar 126, 134–135
Mao Tse Tung 38
Maros, Ilona 58
Maros, Miklós 39, 41, 58, 180
Maros, Rudolph 39
Bengtson, Peter 81
Martinpelto 159
Melin, Sten 77–78, 81
Metzger, Heinz-Klaus 191
Mjörnell, Berit 29
Mjörnell, Gordon 29, 30
Monteverdi, Claudio 160

Morthenson, Jan W. 57, 186, 190–196, 199, 234
Mossenmark, Staffan 231
Mozart, Wolfgang Amadeus 141–142
Murail, Tristan 177
Myrberg, Per 152
Månsson, Ingemar 92–95, 214
Mårtensson, Per 81

Nilsson, Bo 102
Nordheim, Arne 36
Nordström, Sixten 145–146
Norén, Lars 178–179
Nyström, Martin 169, 207
Nørgård, Per 36, 72
Nørholm, Ib 36

O'Neill, Eugene 145
Oliver, Michael 54–55
Opatowsky, Osnát 169
Oscarsson, Per 107
Otter, Anne Sofie von 211

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 34
Palmér, Catharina 81
Parkman, Stefan 214, 224
Parland, Oliver 87, 99
Pasolini, Pier Paolo 109, 112–113, 152
Penderecki, Krzysztof 191
Perder, Kjell 81
Persson, Mats 58
Peterson, Hans-Gunnar 197–198
Peterson-Berger, Wilhelm 163
Pettersson, Allan 188
Picasso, Pablo 120
Pontvik, Peter 81
Poulenc, Francis 92
Preminger, Otto 179
Pressler, Menahem 208,
Pärt, Arvo 211

Radok, David 163
Raksin, David 179
Rapp, Jan 29
Rehnqvist, Karin 231
Richardsson, Tony 150
Rilling, Helmuth 221, 238
Rosell, Lars-Erik 39–40
Rosenberg, Hilding 33,56
Rudolfsson, Lars 188
Runeborg, Björn 178
Rydberg, Göran 58
Rying, Matts 89

Sade, Donatien Alphonse François (Marquis de Sade) 109–110
Sagvik, Stellan 94
Samuelsson, Marie 81
Sandgren, Joakim 81
Sandred, Örjan 81
Sandström, Albertina 15
Sandström, Ann-Marie, se Lysell Ann-Marie
Sandström, Anna 30, 124, 233–234
Sandström, Elisabeth 16, 17, 25
Sandström Gudrun f. Eriksson 29, 30, 37, 45, 124
Sandström, Jan 131
Sandström, Sven 16, 17, 22, 25
Sandström Thure H. 16
Sarasate, Pablo de 232
Scholz, Kristine 58
Schweitzer, Albert 28
Schönberg, Arnold 26, 58, 92
Sebök, Geörgy 208
Seferis, Giorgios 89
Segerstam, Leif 101, 211
Setterlind, Bo 24, 89
Shakespeare, William, 89
Sibelius, Jean 34, 84
Sjöholm, Helen 233
Sjökvist, Gustaf 213, 224
Skeie, Eyvind 89
Sköld, Stefan 106

Slatkin, Leonard 208
Sollerman, Bruno 15, 18
Sollerman, Erik 17, 18, 87
Sollers, Philippe 110
Spong, Lennart 23
Stagnelius, Erik Johan 87, 125–126, 144
Starker, Janos 208
Stevensson, Kjell-Inge 44
Stiernhielm, George 104
Stockhausen, Karlheinz 191
Stradivarius, Antonio 136
Strauss, Richard 56, 161
Stravinskij, Igor 176, 186, 232
Strindberg, August 58, 89, 145
Strindberg, Henrik 81
Szabó, Ferenc 39
Söder, Karin 111
Söderberg, Hjalmar 178–179
Södergran, Edith 89

Tavener, John 36
Tegen, Martin 33
Thelestam, Lars 145
Thelestam, Sunniva 146
Tepe, Emily Samson (IVA) 162
Tilling, Lars 200
Tillman, Joakim 134, 187
Tobeck, Christina 131. 141, 174, 196–197
Topelius, Zacharias 89
Tranströmer, Tomas 89
Tunström, Göran 111
Tykesson, Nils 94

Valkare, Gunnar 38, 39,42
Verdi, Giuseppe 141–142, 160

Wagner, Richard 160, 163
Wall, Anders 226
Wall, Bengt V. 89, 142
Wallner, Bo 35–38, 84, 198
Wallrup, Erik 153, 191
Warhol, Andy 195
Webern, Anton 26, 54, 58, 65–66
Weinius, Michael 159
Welin, Karl-Erik 103, 231
Werle, Lars Johan 77, 121, 143, 163
Wickman, Putte 232
Widenfalk, Lars 136
Wine, Maria 89
Witt-Brattström, Ebba 153–154
Wolf, Hans 131,185

Xenakis, Iannis 191

Åkerlund, Lars 176
Åkesson, Birgit 170, 171

Öhrwall, Anders 33

Foto: Privat

PER F. BROMAN är biträdande professor i musikteori och biträdande dekan vid Bowling Green State University i Ohio, USA. Han studerade vid Ingesunds Musikhögskola, Kungliga Musikhögskolan, McGill University och disputerade 1999 med en avhandling om tonsättaren Bengt Hambræus vid Göteborgs universitet. Han har sedan dess bland annat skrivit om mottagandet av ABBA, Ingmar Bergmans filmmusik i antologin *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*, musikanvändandet i TV-serien South Park och var huvudredaktör för antologin *What Kind of Theory Is Music Theory? Epistemological Exercises in Music Theory and Analysis.*

Omdömena om Sven-David Sandströms musik har varit många under de runt femtio år som han varit verksam som tonsättare, från »kontroversiell« och »chockerande« till »naiv« och »gripande«,– och kolleger har även kallat honom »avfälling«. Grandiosa verk som *Requiem* »De ur alla minnen fallna«, *Staden* och *High Mass* skapade stora rubriker, men han har också verkat i det lilla formatet med korta kompositioner som hans många verk för Svenska kyrkan.

Han är »vansinnigt produktiv«, som han själv uttryckte det 1984, utan att ha haft några som helst improduktiva perioder. Men hans inflytande har inte bara begränsat sig till hans komponerande. I mer än två decennier var han verksam som pedagog vid Kungliga Musikhögskolan och Indiana University, där han inpräntade hos sina studenter att man måste våga experimentera och till och med misslyckas, men man måste också arbeta oerhört mycket om den strategin ska ge resultat.

ATLANTIS
ISBN 978-91-7353-582-3