

STM 2001

**Från *De ur alla minnen fallna* till *High Mass*
En studie kring Sven-David Sandströms reaktion mot
modernismen**

Av Joakim Tillman

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Från *De ur alla minnen fallna* till *High Mass*

En studie kring Sven-David Sandströms reaktion mot modernismen

Av Joakim Tillman

Sven-David Sandström (f. 1942) var en av de unga tonsättare som var minst påverkad av tendenser som nyromantik och nyenkelhet på 1970-talet. Istället komponerade han en komplex och strängt konstruerad klangmusik där Webern och Ligeti var de viktigaste förebilderna. Därför är det kanske förvånande att han under 80-talet blev den som kom att reagera starkast mot modernismen – inte bara i sin generation – utan bland svenska tonsättare över huvudtaget. Vändpunkten i Sandströms relation till modernismen kom i rekviet *De ur alla minnen fallna* (1979), liksom i de många verken för kör a cappella till texter av William Blake skrivna åren kring rekviet. Rekviet framhålls av både Jens Brincker (1985/86, s. 9) och Søren Møller Sørensen (1993, s. 151f) som ett nyckelverk i Sandströms och den svenska konstmusikens vändning från modernism till postmodernism. Sørensen skriver t ex att den modernistiska materialförnyelsen ifrågasattes genom den orena blandningen av romantiska klichéer och avancerad modernistisk materialbehandling. Vidare innebar ringaktandet av uppdelningen mellan högt och lågt både ett effektivt uttrycksmedel och en problematisering av modernismens isolering och elitära väsen.

I verken efter rekviet är inte stilblandningen lika stor som i detta nyckelverk. I de vokala verken dominerar de traditionalistiska dragen medan instrumentalmusiken fortsätter att vara komponerad i en mer modernistisk anda. I två stora verk för både vokala och instrumentala medel – *Ut över slätten med en doft av hav* (1984) och *Drömmar* (1985) fortsätter dock Sandström att odla rekviets stilpluralism. I den rena instrumentalmusiken är det först i mitten av 80-talet som blandningen av modernism och nyromantik på allvar gör sig gällande. I stråkkvartett nr 2, *Farewell*, och konserten för violin och stråkorkester (båda 1985) rör det sig om melodiskt sångbara och treklångsbaserade slutavsnitt efter kärv modernism, ett drag som för tankarna till många av Allan Petterssons verk. Ett par år senare i verk som stråkkvartett nr 3 och orkesterstycket *A Day – the days* (båda 1987) sker stilblandningen redan från början. Under slutet av 80-talet försvann dock de modernistiska stilslagen alltmer. Det är en process som återigen börjar i vokalmusiken, t.ex. i *Etyd nr 4, som i E-moll* (1987), och sedan fortsätter i instrumentalmusiken, t.ex. cellokonserten (1989). Även om Sandströms reaktion mot modernismen började i rekviet var den alltså en gradvis process som kulminerade först kring 1990 i verkgruppen *Fantasia I–III*, som kännetecknas av en nyromantisk stil där nästan alla modernistiska inslag är utrensade.

Det är dock inte Sandströms reaktion mot modernismen ur stilistisk synvinkel

som står i centrum i denna artikel. I den första huvuddelen är syftet att studera tonsättarens idémässiga omsvängning genom att undersöka hans åsikter kring de tendenser som framhålls som centrala i den internationella litteraturen kring konstmusik och postmodernism:¹ reaktion mot modernismens idé om framåtskridande genom ständigt förnyande av det musikaliska materialet; ifrågasättande av modernismens estetiska förbudskanon; stilpluralism där alla material och stilar är tillgängliga; allusions- och citatteknik; uttrycksideal med grund i traditionalistisk känslöestetik istället för strukturideal; intuitivt istället för strukturellt komponerande; musikalisk struktur bestämd av publikens receptionsförmåga; återvändande till harmonik utan konsonansförbud, metrisk rytm och sångbar melodik; betoning av kategorier som frihet och subjektivitet.

Efter en inledning om rekviets betydelse, utvecklas och kompletteras de tendenser som presenteras i detta i ett antal tematiskt disponerade delavsnitt. Även om källorna främst fungerar som kvarlevor är det naturligtvis också av intresse att i vissa fall kontrollera om det Sandström påstår är sant och i andra att konkretisera det han säger. I avsnittet om Sandströms konstruktion av sin musik finns t.ex. två analytiska utvecklingar för att förtydliga och exemplifiera hans uttalanden. Jag gör också några anmärkningar kring harmoniken i de nyromantiska verken då detta är en viktig aspekt som Sandström endast berör mycket flyktigt.

Artikels andra huvuddel utgår från tre debattinlägg kring Sandströms reaktion mot modernismen. Genom att konfrontera författarnas åsikter mot tonsättarens ges en fördjupning av resonemangen i den första delen. I artikels avslutning relateras Sandströms reaktion mot modernismen till den internationella diskussionen kring konstmusik och postmodernism.

I. SANDSTRÖMS REAKTION MOT MODERNISMEN

Blake och rekviets betydelse

I många intervjuer, både från tiden för rekviets uruppförande (1982) och senare, använder Sandström ord som frigörelse och förlösning när han talar om rekviet och Blaketonsättningarnas betydelse för hans utveckling:

Efter *De ur alla minnen fallna* är jag en ny människa. Känner mig frigjord, känner öppenhet. (Larsén 1984)

Han talar om en förlösning, den som närheten till William Blakes poesi erbjöd ... (Lundberg 1984–85, s. 4)

Men för mig blev det stycket, om jag skall tala rent personligt, ett själsligt genom-brott. [...] Man kan säga att jag blev förlöst. (Parland 1996, s. 34)

1. Beträffande användningen av orden *modernism* och *postmodernism* se Tillman 1999.

Det verkar framför allt ha varit arbetet med texter som låg bakom förlösningen. Åren kring rekviet tonsatte Sandström, på initiativ av Tobias Berggren (författaren av rekviets text), tio dikter av den engelske 1700-talspoeten William Blake. Sandström menade att Blakes texter frigjorde en ny hållning till text hos honom som förändrade hela hans sätt att komponera (Rying 1981/82, s. 10). Tidigare sade sig Sandström vara rädd för texter. Han ansåg att texters rika associationsmöjligheter gjorde det svårt att hålla ihop formen. När han tonsatte texter var det därför viktigt att de var helt i linje med hans egen känsla, så att han kunde få det formellt som han ville (Bergendal 1973/74a, s. 18). I Blaketonsättningarna och rekviet utgår däremot formen, och musiken över huvudtaget, från texten. Sandström tog också över det sätt att tänka som han utvecklat i körverken till sin instrumentala produktion:

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. (Rying 1981/82, s. 10)

Från att enbart ha tonsatt texter som var i linje med hans egna instrumentala kompositionsideal sker alltså en utveckling där Sandströms tonsättningar av Blake och Berggrens texter i grund och botten förändrar dessa ideal. Sandström menade att han efter denna förändring hade en större förmåga att uttrycka vad han hela tiden skulle ha velat uttrycka och att hans komponerande hade fått ett nytt slags meningsfullhet med hjälp av texter (Rying 1981/82, s. 10).

Det var också arbetet med texter som låg bakom Sandströms övergivande av sin tidigare purism till förmån för en stilistisk pluralism. På frågan hur han kunde frigöra sig från begränsningarna i sin 70-talsmusik, svarade tonsättaren att det kom plötsligt och oöverlagt från hans sida, nämligen just då han började komponera till texter. Eftersom han inte arbetade med modernistiska texter, utan med romantiska, fanns det inga andra möjligheter än den romantiska musiken, då han hade svårt för musik som inte höll sig till textens atmosfär (Christensen 1983/84, s. 146).

Övergivandet av purismen innebar också en brytning med de estetiska förbud som hade präglat Sandströms tidigare komponerande. På 70-talet ansåg han att han var fastlåst inom en stilistiskt betingad ram. Men det var inte något han tänkte på när det begav sig för då var det närmast givet att man arbetade inom en sådan ram när man komponerade ett stycke. På frågan om han kämpade emot de begränsningar han upplevde på 70-talet, som den modernistiska purismen och de antireligiösa tendenserna i samhället, svarar Sandström att han var lycklig i sina begränsningar. Han arbetade innanför ramarna och ansåg att det var viktigare att göra någonting inom dem än att spränga dem (Christensen 1983/84, s. 145). Med tanke på den breda reaktion som kom mot modernismens kanon av estetiska förbud i Sverige på 70-talet verkar Sandströms ramar ha varit något av ett självpålagt påbud, och inte resultatet av

ett yttre tryck. Man kan – för att anknyta till tonsättarens egen typ av religiöst färgat bildspråk – säga att han bar sitt eget kors.

Efter rekviet kände han däremot att han fick göra precis som han ville i sin musik (Parland 1996, s. 34). Det innebar t.ex. att han kunde vara sentimental och inte skydde några banaliteter (Larsén 1984). Före rekviet ansåg Sandström också att musik måste vara grym och ful. All konst skildrade samtiden och då han upplevde tillvaron som fruktansvärt grym kunde man inte göra musik på något annat sätt (Höglund 1977, s. 6). Efter rekviet började han mer och mer skriva vacker musik, vilket berodde på att han vågade visa de sidorna av sig själv. Men han betonade att det fortfarande var svårt, även om det hade varit ännu svårare (*Tonsättare i Sverige 1981*, s. 87). Därför hade Sandström under första halvan av 80-talet svårt för att komponera musik som uteslutande var vacker. Han ville åtminstone ha något ställe i verket där det vackra och fula stötte ihop (Christensen 1983/84, s. 146).

Rekviet och Blaketonsättningarna medförde också en vändning mot en subjektivistisk känslöestetik. Sandström menade att han tidigare hade varit rädd för att släppa loss känslorna – ”att inte våga visa vem jag var och istället skydda mig bakom en skicklighetsfasad” (Lundberg 1986, s. 4). I rekviet började han dock för första gången arbeta med ett nästan känslösamt uttryck som inte var ironiskt menat, utan som hade sin grund i hans starka känsla för texten (Rying 1981/82, s. 11). Denna känslöestetik blev sedan ännu mer uttalad i hans fortsatta utveckling under 80-talet, vilket framgår av flera intervjuer:

Musik är, väldigt förenklat, i grund och botten bara känslor (Lundberg 1984–85, s. 4)

Musik har med känslor att göra. Den är starkt centrerad kring erotiska känslor och sinnlighet. (Åhman 1985)

Musik är mycket enkelt, musik är känsla. (Billberger 1986)

Sandströms känslöestetik gäller inte bara tonsättarens eget uttrycksbehov, utan också mottagarsidan. Han menade att han ville och kunde manipulera lyssnarnas känsloreaktioner och röra vid deras innersta strängar (Lundberg 1985–86, s. 4 och Åhman 1985). Intressant nog hänvisar han till Puccini som en förebild för den ”nye” Sandström i detta avseende (Lundberg 1985–86, s. 4).

Nyskapande, estetiska förbud och stilpluralism

Sandström yttrade sig inte om sin syn på nyskapande under sin modernistiska 70-talsperiod. Efter brytningen med modernismen ansåg han dock att det mesta var gjort i musiken. Därför sysslade man inte längre med stilar, utan arbetade med en sorts pluralism (Åhman 1985). Han menade att det fordras väldigt mycket för att vara intressant numera då det knappast går att hitta på något nytt. Det han hade arbetat med i cellokonserten (1989), och i verken från åren närmast före denna, var att skapa något personligt med utgångspunkt i ”vår historia” eller i ”det jag har som kunskap”.

Han menade att han hade gjort detta mycket medvetet och därför fanns det många associativa element i musiken (Jansson 1990).

Rekviet är, som redan påpekats ett par gånger i det föregående, ett centralt verk vad beträffar Sandströms bruk av stilblandningar. Återigen är texten en viktig faktor bakom förändringen. Enligt Sandström hade vissa delar av Berggrens text en mycket provokativ karaktär. I musik var det dock svårt att vara provokativ numera, men genom att skriva som han inte brukade kunde han få folk som lyssnat på hans musik och visste hur den lät att reagera:

Det har jag utnyttjat här. Jag har till exempelvis bitvis varit oerhört naiv, musikaliskt larvig nästan. Inte i avsnitten där barnen sjunger; där finns istället ett djupt allvar. Utan i de delar som det medelstenssonska pladdret i Dies Irae-satsen, och även i lamm-marscherna i Agnus Dei-satsen. Där är musiken rent ut sagt förskräckligt löjlig, där radar jag upp allehanda banala och utslitna klyschor och klichéer. (Ryning 1981/82, s. 11)

Sandström tog med sig detta från rekviet och framhöll att det han tyckte var spännande nu [1980] var konfrontationer och stilbrott där det vulgära ställs mot det mest sublimala. På det sättet kunde man spela på ett mycket stort känsleregister, och symbolerna kunde göras allmänmänskliga och förstäligen för alla. Detta var dock mer en fråga om tydlighet än om enkelhet, för musiken kunde vara mycket komplex (*Tonsättare i Sverige 1981*, s. 89).

På samma sätt som Werle drygt 10 år tidigare (se Connor 1971, s. 149) resonerade Sandström att det som var så fascinerande med ny musik i dag var att man kunde associera stilistiskt. Då det inte längre fanns några estetiska förbud hade tonsättaren hela den stilistiska bredden till förfogande och kunde använda den fritt. På det sättet hade tonsättarna fått en ny form för associativt innehåll i musiken och den hade Sandström börjat att arbeta med mer och mer (Christensen 1983/84, s. 145).

Vilket är då Sandströms sätt att använda den tillgängliga stilistiska bredden? Tonsättaren själv säger att han aldrig använder stilistiska citat för att skapa ett associativt innehåll. Istället arbetar han med otydliga allusioner för att komma åt det undermedvetna:

Trots att jag redan haft en massa rena dur- och mollackord [i rekviet] började publiken skratta på C-durackordet till frasen "det var en verklig man". Jag hade avsett en pompös enfald och den mottogs blixtnabbt. (Lundberg 1984-85, s. 8)

Sandström menar att det bara behövs en ton för att man skall associera till ett annat verk eller en annan period i historien (Christensen 1983/84, s. 145). Enligt Sandström är en orsak till att resultatet alltid blir personligt när han komponerar med stilallusioner att han inte började intressera sig för romantisk orkestermusik förrän han var 20 år gammal. Han menar därför att han inte har gestiken och materialet i ryggmärgen och således inte skulle kunna skriva en pastisch över Mendelssohn eller wienklassikerna även om han ville (Christensen 1983/84, s. 145).

Sandströms påstående att han alltid "gör" citaten själv är dock inte helt riktigt.

Både före och efter de intervjuer ur vilka de ovanstående uppgifterna hämtats har han använt konkreta citat i sin musik. Framför allt i flera körverk har han utgått från tidigare musik, t.ex. *Läge januari 1980: Körfantasi över Gustaf Dübens Jesus är min, Hear my Prayer, o Lord* (Purcell) och *Es ist genug* (Buxtehude). Huruvida det rör sig om citatteknik i dessa fall beror på om man utgår från en smalare eller bredare definition av termen citatteknik. Användningen av barnramsans ”Mary had a little lamb” i rekviets Agnus Dei-sats är dock tveklöst ett exempel på citatteknik. Det är också förekomsten av frikyrkomelodier i stråkkvartett nr 3 (1987) och cellokonserten (1989).

Harmonik, rytm, melodik och återvändande till traditionen

Hans Gefors berättar att när han diskuterade början av sitt orkesterverk *Slits* (1981) med Sandström sade denne att när man ser början tror man ju att det skall vara puls, men när man hör det är den ändå inte där och det är bra. Enligt Gefors – som fick sin tonsättarutbildning i Aarhus – fanns det i Danmark en otroligt stark neoklassisk Stravinskytradition som sade att allt skulle vara dagsklart och precist, och om det står 3 mot 2 så skall det kunna höras, och om det är 16-delar skall det också kunna uppfattas. I Sverige däremot fanns en helt annan tradition för det diffusa och expressiva som medvetet beslöjade de där sakerna, en tradition för vilken Gefors menade att Sandström var den bästa företrädaren (Nielsen 1982/83, s. 259).

Som Sandström själv påpekar i flera intervjuer är han uppvuxen med klangmusik i Ligetis anda (Toback 1985/86, s. 25 och Sjögren 1992, s. 12). I detta avseende utgör inte rekviets någon vändpunkt i hans skapande och den klangliga inriktningen lever vidare långt in på 80-talet. Fortfarande 1984 hävdade Sandström att han konsekvent aldrig skrev motorisk musik eftersom han ville ha variation hela tiden. Därför upprepade han heller aldrig fraser exakt, utan jobbade med förskjutningar och förändringar av toner, även om det rörde sig om samma kurva rytmiskt sett. Musiken skulle bara vara nästan precis, men inte helt. Det skulle vara lite smutsigt i kanterna, lite fransigt (Christensen 1983/84, s. 147).

I sin verksamhet som kompositions lärare kom dock Sandström i kontakt med andra ideal hos de unga som inte var fostrade med klangmusik. Enligt Sandström betydde ”den här kryllande klangen, där andra parametrar försvinner till förmån för helhetsklangen” inte särskilt mycket för dem. Men han menade, i mitten av 80-talet, att den blev mer och mer ovanlig även hos honom själv. Ändå kände han att han till viss del levde kvar i det gamla: ”Jag måste ibland skymma bort och vränga till, liksom dra för olika raster” (Toback 1985/86, s. 25).

Utvecklingen bort från klangmusiken innebar att Sandström i mitten av 80-talet började intressera sig för lättare typer av musik, med vilket han inte menade underhållningsmusik, ”utan en sviktigare mera luftig musik”. På frågan om detta hade

med rytm att göra svarade han att även om han kanske arbetade lite enklare rytmiskt, hade det framför allt med melodi att göra” (Tobeck 1985/86, s. 23). I en intervju om cellokonserten återkommer Sandström till detta ämne och menar att en generell utveckling i den nutida konstmusiken är att tonsättarna återgår till att arbeta med de klassiska parametrarna: harmonik, melodik och inte minst rytmik. Detta uttalande kan verka motsägelsefullt. För det första infördes ordet parameter i den musiktekniska vokabulären i samband med den seriella musikens utveckling på 1950-talet, i komponerandet med den enskilda tonens egenskaper. För det andra arbetade tonsättarna inom klangmusiken också med ett parametertänkande även om melodik, harmonik och rytmik var en funktion av helhetsklangen. En rimlig tolkning av Sandströms yttrande är att han menar att tonsättarna återgår till att skriva melodier, rytmer och ackordföljder som är traditionellt gestaltade och som är uppfattbara faktorer i det musikaliska förloppet. Att så är fallet framkommer i en intervju om den andra pianokonserten. Sandström påtalar där inte bara att konserten präglas av rytmisk pregnans, melodisk glädje och fröjd och stor skönhet i harmoniken, utan han understryker också att dessa ”parametrar är hörbara och följbara för lyssnaren” (Sjöström 1991).

Sandströms nya inriktning på ”de klassiska parametrarna” gällde till att börja med framför allt melodik och harmonik. I samband med *Drömmar* sade han t.ex. att han aldrig tidigare hade arbetat så tematiskt och så melodiskt (Lundberg 1984–85, s. 7). Från och med mitten av 80-talet visade Sandström intresse för att arbeta med längre och mer operaaktiga melodier även i instrumentalmusik (Tobeck 1985/86, s. 23) och han framhåller t.ex. den romantiska klangen och den melodiska inriktningen i samband med cellokonserten (1989) och den andra pianokonserten (1990):

Konserten [cello] öppnar med stor romantisk orkesterklang, sedan kommer den ensamma cellon in. Jag försökte skriva musikaliskt attraktivt, ta fram cellons melodiska sötma. (Sjögren 1992, s. 13)

Och i pianokonserten en väldigt romantisk musik med horn och allt, den är nästan mahlersk. Wiensk i alla fall. Jag tycker om det där. Jag är väldigt fascinerad av operett ... och även Dvorák som ju excellerar i melodier i sina stycken, och ändå får till något slags form. (Bergendal 1991, s. 28)

En av de viktigaste aspekterna i de nyromantiska verken från åren 1985–91 är harmoniken. Då Sandström inte uttalat sig om denna kan det vara av intresse att framhålla några viktiga drag i denna.² En lämplig utgångspunkt är slutavsnittet (takt 359–375) i stråkkvartett nr 2 (1985), som är baserat på en visa (till engelsk text) med pianoackompanjemang som Sandström hade komponerat tre år före kvartetten (Wallner 1988). Förstaviolinens vismelodik bygger genomgående på ett och samma diatoniska tonförråd: en C-durskala eller ren a-mollskala. Ackorden i de övriga instrumenten

2. För analyser av harmoniken och tonhöjdsstrukturen i rekviets och Blaketonsättningarna se J. Sandström 1981/82 och Horovitz 1983.

utgår huvudsakligen från tre med varandra nära besläktade tonförråd:

1. C, D, E, F, G, A, H (samma tonförråd som förstaviolin)
2. C, D, E, F, G, A, B (H i tonförråd 1 är altererad till B)
3. C, D, E, Fiss, G, A, H (F i tonförråd 1 är altererad till Fiss)

Men det finns några ackord som innehåller andra toner än de i de tre dominerande tonförråden: två F₇-ackord med Ess; ett E₇-ackord med Giss; ett b-mollackord med B och Dess; ett förminskat ackord med Ciss och B, dvs. samma alterationer som i b-mollackordet enharmoniskt sett.

Det förekommer totalt 51 ackord i slutavsnittet och dessa fördelar sig på fem olika ackordtyper enligt följande:

1. rena molltreklanger: 22
2. durackord med liten septima ("dominantseptim"-ackord): 19
3. mollackord med stor sext: 8
4. förminskade ackord: 1
5. rena durackord: 1

Det finns således nästan inga rena durackord och förminskade ackord. Överstigande ackord och nonackord saknas helt och hållet. Rena mollackord och durackord med liten septima står däremot för ca 80 procent av ackorden, med en liten övervikt för de förra. Det vanligaste ackordet är a-moll. Går då musiken i någon mening i a-moll? Avsnittet inleds med ett E₇-ackord som förberedelse inför a-moll, men i det övriga förloppet förekommer bara ett E₇-ackord. Istället är Em ett ofta förekommande ackord. Endast tre av "dominantseptim"-ackorden upplöses till sin tonika: E₇-ackorden i takt 358 och 369 och G₇-ackordet i takt 371. Verket slutar alltså med en kadens till tP, men det rör sig inte om ett kvintfall i basen, utan G₇ följs först av C-dur i kvintläge och sedan nås grundläget via ett ackord i tersläge. Av övriga 17 durackord med liten septima går 13 vidare till rena mollackord och fyra till annat durackord med liten septima (två genom ledtonsförbindelse, ett genom parallellföring, och ett genom ackordomläggning). Man kan alltså säga att a-moll antyds som centrum, men inte att musiken går i a-moll i traditionell dur/moll-tonal mening.

I de övriga verken från åren 1985–87 återfinner man samma drag som i stråkkvartett nr 2, med undantag för att mollackord med stor sext är vanligare i flera andra stycken. Det går också att se vissa tendenser när det gäller ackordens omvändningar som inte är så tydliga i den andra kvartetten. Både de rena mollackorden och mollackorden med liten sext förekommer övervägande i grundläge medan durackorden med liten septima oftast är i kvintläge. Vad gäller ackordfortskridningar går de rena mollackorden oftast vidare till mollackord med liten sext (oftast samma ackord som kompletteras med liten sext), mollackorden med liten sext går vidare till durseptimackord och av dessa upplöses något fler dominantiskt till sin bitonika än i stråkkvartett nr 2.

En ny tendens i de senare nyromantiska verken (1988–91) – där harmoniken näs-

tan utan undantag är treklångsbaserad – är att durackorden med liten septima blir mer dominerande. I *Fantasia I* är exempelvis nästan alla ackord i takt 29–49 av denna typ. Där förekommer bara en enstaka durtreklång och några få molltreklånger. Ett annat nytt drag jämfört med de tidigare verken är att nästan alla durseptimackord är i grundläge.

Trots att Sandströms nyromantiska harmonik vid första intrycket kan låta pastischartad är det svårt att hitta några konkreta förebilder. Både när det gäller ackordprogressioner och större harmoniska sammanhang avviker Sandström alltför mycket från en tidstypisk romantisk stil för att man skulle kunna tro att musiken är komponerad på 1800-talet eller början av 1900-talet. Trots att han komponerar med bekanta element kan man därför säga att han sätter samman dessa på ett nytt och personligt sätt.

Utvecklingen efter *Symphonic Piece*. När Sandström i början av 90-talet komponerade sina mest storslaget nyromantiska verk, som den andra pianokonserten (1990), började han tröttna på denna stil och gav uttryck för en önskan att "skala av alltihopa" (Bergendal 1991, s. 29). Han provade också att skriva småstycken med väldigt kala och enkla strukturer innan *Symphonic Piece* (1991) blev hans slutgiltiga avsked från den nyromantiska stilen. Istället för harmonik och melodik blev nu rytmiska elementet det som kom att stå i centrum för Sandström intresse i hans nyenkla 90-talsmusik:

De senaste åren har jag jobbat mycket med rytmer, som är en kraftkälla i min musik. Jag använder rytmiska modeller i flera lager i ett slags 2/3 förhållande. Hela massan är komponerad enligt en sådan solfjädersteknik. (Aare 1998, s. 17)

I nästa avsnitt skall vi se närmare på denna rytmiska teknik.

Kompositionsarbetet

På 1970-talet använde Sandström en strängt konstruktiv kompositionsmetod. I en intervju i *Nutida Musik* 1973/74 säger Sandström t.ex. att han inte arbetar impulsivt, utan väldigt medvetet. Det innebar att han bestämde sig för saker långt innan han började med själva musiken t.ex. genom att binda sig väldigt hårt vid vissa kompositionstekniska idéer (Bergendal 1973/74a, s. 15). Sandström återkommer ofta till denna bakgrund i intervjuerna från 80-talet och början av 90-talet och kontrasterar den mot sin nya friare attityd. Att komponera på 70-talet var enligt tonsättaren en fråga om att ro hem en teoretisk idé, att komma på en teknisk process som fungerade, även om man inte hade en aning om hur det lät (Sjögren 1992, s. 12). Det fanns ett slags behov av att utveckla modellerna riktigt:

Det fanns inte någon möjlighet att göra avkall på det. Det måste stämma alltihop med serierna och strukturerna. Det var viktigt att fullfölja sin idé på det strukturella

planet. (Tobeck 1985/86)

Det fanns alltså, enligt Sandström, en läsning eller åtminstone en medveten bindning till strukturer som var så att säga oantastliga, de var viktiga på ett speciellt sätt:

Om jag hade gjort fel i en struktur, skrivit *p* istället 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 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. (Jansson 1990)

Konstruktionen och strukturen var alltså viktigare än hur det lät. Den svenske tonsättare som gav starkast uttryck för en sådan inställning på 70-talet var Jan W Morthenson (Bergendal 1973/74b, s. 15). Detta var en av de attityder som den unga generationen född på 1950-talet kom att reagera kraftigt emot på 80-talet. I mitten av 80-talet ansåg inte heller Sandström att han längre tänkte på det sättet. Även om han inte ville påstå att det var sämre att komponera som han hade gjort tidigare, var det befriande att inte göra det (Tobeck 1985/86, 22). I början av 90-talet uttryckte han det så att han till slut blev litet plågad av att kalkylera sina stycken:

Jag hade en idé och uttrycket i den, sedan var det bara att skriva ner det. Det var inget roligt. Det räckte för mig med att ha idén, skrivandet blev ganska trist. (Bergendal 1991, s. 29)

Redan på 70-talet gav den engelske kritikern Michael Oliver uttryck för en liknande åsikt om *Utmost* (1975) när han ansåg att stycket var intressantare som idé än som ljudarrangemang (Oliver 1975/76, s. 48).

Även när det gäller Sandströms sätt att konstruera sin musik är rekviet ett nyckelverk. Sandström anser att det var i detta verk han började tappa sin oerhörda stränghet. Återigen hänvisar han till textens betydelse och säger att det inte gick att vara för sträng när man tonsatte text. Därför försvann också strängheten mer och mer i de operor som följde rekviet (Bergendal 1991, s. 28). Men som vi såg ovan förde han också över sättet att tänka i vokalverken till sin instrumentalmusik. År 1981 menade han att han inte alls var lika läst i en fix formidé som tidigare. I motsats till 70-talsmusiken där denna var oföränderlig och inte fick ändras på kände han nu att han satte sig över materialet och behärskade det istället för att behäskas av det (*Tonsättare i Sverige 1981*, s. 89). En liknande attitydförändring märker man för övrigt också hos generationskamraten Anders Eliasson vid samma tid (se Haglund 1984, s. 210).

Den nya inställningen till kompositionsarbetet innebar dock inte att Sandström övergav det strängt konstruktiva tänkesättet. Snarare kan man tala om modifierad konstruktion eller en förening av det konstruktiva och det spontana i hans musik från första delen av 80-talet. I en intervju från 1984 berättar Sandström att när han komponerar ett stycke är han redan på gång med nästa:

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. (Christensen 1983/84, s. 147)

Det konstruktiva inslaget i Sandströms 80-talsmusik kan åskådliggöras med två exempel från konserten för violin och stråkorkester (1985), som visar att den stränga konstruktivismen levde vidare långt in på 80-talet.

Soloviolinens melodik i sats 1, Overtura, takt 1–29. Soloviolinen börjar med en stigande skala. Skaltonernas tidsvärde är genomgående en fjärdedel, men avståndet mellan dem blir successivt längre. De båda första tonerna följer direkt på varandra, mellan den andra och tredje är avståndet en åttondelspaus, mellan den tredje och fjärde två åttondelar, mellan den fjärde och femte tre åttondelar osv. Avståndet ökar således konstant en åttondel mellan varje skalton. Denna process fortsätter fram till och med takt 29. I takt 12, när avstånden blivit relativt stora, börjar en ny utveckling mellan skaltonerna, en huvudsakligen fallande melodik som successivt blir allt mer intensiv. Den första tonen i melodin kommer först tre åttondelar efter skaltonen, men sedan minskas avståndet, först till två åttondelar (takt 18) och slutligen till en åttondel (takt 24–25).

Den stigande skalan presenterar som helhet ett totalkromatiskt tonförråd, men några toner hoppas över i de olika oktaverna: G i trestrukna oktaven, E och Giss i fyrstrukna oktaven. Den fallande melodiken bygger på ett tonförråd omfattande 10 toner (C, Ciss, D, Ess, F, Fiss, G, A, B, H), dvs. samma toner som den stigande skalan i fyrstrukna oktaven. Studerar man tonhöjdsstrukturen i stråkorkestern ser man att den bygger på samma tonförråd som solostämman. Konserten börjar alltså i takt 1–11 med ett tonförråd bestående av 11 toner (G saknas) och fortsätter sedan i takt 12–29 med ett som omfattar 10 toner (E och Giss saknas).

Också dynamiskt sker en konsekvent utveckling. I den stigande skalan blir tonerna successivt svagare från startens *fff* till den sista tonens *p*. I den fallande melodiken växer tonstyrkan från den första frasens *pp* till den sistas *f*.

Sats 2, Scherzo. Stråkorkestersatsen är i scherzot uppbyggd av ett antal idéer som upprepas och utvecklas efter en viss plan. En av dessa idéer är ett ackord som spelas med extremt bågtryck och som byggs upp genom att stämmorna sätter in successivt från förstaviolinerna till kontrabasarna. Idén uppträder första gången i takt 87–89 och återkommer sedan sju gånger i satsen (takt 99–100, 112–114, 128–130, 149–150, 174–175, 205–206, 244). Som man kan se av taktangivelserna ökar avståndet mellan återkomsterna hela tiden. Avstånden och längdökningen mellan ackorden framgår av följande tabell:

Ackord	Avstånd (i fjärdedelar)	Längdökning (i fjärdedelar)
1–2	28	
2–3	34,5	6,5
3–4	44	9,5
4–5	56,5	12,5
5–6	72	15,5
6–7	90,5	18,5
7–8	112	21,5

Man ser att avstånden mellan ackorden inte förlängs med ett konstant värde (som avstånden mellan soloviolinens skaltoner i sats 1, takt 1–29), utan att längdökningen i sin tur förlängs med ett tidsvärde av tre fjärdedelar mellan varje ackord.

Förutom att tidsavstånden mellan ackorden ökar, varierar de på tre olika sätt för varje återkomst.

1. De transponeras nedåt. Det varierar dock i de olika stämmorna om transpositionen är en halv eller hel sekund beroende på vilket tonförråd som är för handen. Sista gången idén uppträder har de olika instrumenten nått sin lägsta möjliga ton.
2. Ackordet blir en åttondel kortare varje gång det återkommer.
3. Crescendot sker successivt till starkare nyans vid varje återkomst.

Modifierad konstruktivism. På frågan om han också kalkylerar seriellt när han skall skapa ett uttryck av enkelhet och skönhet svarade Sandström i mitten av 80-talet att även då strukturerar han musiken noggrant i första omgången. När han t.ex. skall skriva en kärlekssång gör han melodin genom noggrann uträkning i ett bestämt modus och ofta efter ett visst grafiskt mönster. Men sedan bearbetar han det under lång tid och då sitter han vid pianot och arbetar spontant och sjunger igenom det för att få en musikantisk känsla för om det är bra. Han uttrycker det så att när han skapat själva skelettet så förvandlar han det genom att hela tiden sätta på mer och mer utifrån ett spontant gehör vid pianot. Så när han är färdig med bearbetningen finns det en viss ryggrad i melodin som är skapad utifrån intellektuella överväganden, ett skelett på vilket köttet sitter. På det sättet förenas det spontana och det konstruktiva (Christensen 1983/84, s. 147). Sandström menade att det inte var någon tvekan om att det var det kompositionssättet som hade frigjort honom från de stränga materialkompositionerna och gjort det möjligt att arbeta i en mångtydig stil. Och det hade också medfört ett intresse för melodik och harmonik som var starkare än tidigare. Även i andra intervjuer från mitten av 80-talet uttalar sig Sandström om att han aldrig förut arbetat så melodiskt och sätter detta i samband med att han allt oftare komponerar vid pianot (Lundberg 1984–85, s. 7).

Det konstruktiva elementet var dock inte bara ett verktyg för tonsättaren i kompositionsarbetet. Sandström trodde att de strukturella reglerna var väldigt viktiga även i lyssnarsituationen även om man inte kunde förklara dem och att de inte bara verkade på införstådda tonsättarkolleger, utan även på oskolade lyssnare. Därför

ansåg Sandström att musik som inte hade en strukturell ryggrad var värdelös (Christensen 1983/84, s. 148). Men en sådan inställning till strukturernas betydelse skiljer sig ändå mycket från Sandströms tidigare tro på strukturernas värde i sig oavsett om de hörs eller inte.

När man kommer fram till slutet av 80-talet och de nyromantiska *Fantasia I-III* har Sandström, enligt egen utsago, helt lämnat det konstruktiva för det spontana. Han berättar att de styckena "är gjorda från början till slut, utan någon som helst kalkylering" (Bergendal 1991, s. 29). Istället för att först konstruera musiken på rent intellektuell väg och sedan modifiera den vid pianot komponerade han nu allt vid pianot och spelade och ändrade tills han var nöjd:

Jag börjar, ofta vid pianot och spelar någonting, någon melodi eller ackordbrytning eller något och sedan sätter jag igång, och sedan växer stycket av sig självt. (Bergendal 1991, s. 29)

Till skillnad från tidigare hade han alltså ingen aning om vart musiken skulle ta vägen när han började komponera, utan han ville "göra en resa själv med musiken". Sandström uttalade sig på ett liknande sätt redan om cellokonserten (1989), som är hans första renodlat nyromantiska instrumentalverk:

Anders Jansson: Författare säger ju att deras romanfigurer drar iväg med dem. Är det likadant med musikaliskt material?

S-D Sandström: Ja det är det ingen tvekan om att det är. Ja särskilt om man inte är så sträng, om du förstår vad jag menar, så man vet hur det skall vara och sedan är det bra. 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. (Jansson 1990)

När Sandström lämnade sin nyromantiska period i början av 90-talet återvände han dock till ett mer konstruktivt kompositionssätt. Detta är också ett drag som han framhåller i intervjuer från 1992 och framåt:

Henrik Sjögren: Free music – du säger att du gör vad du vill. Komponerar du lite som det faller dig in?

S-D Sandström: Inte alls. Jag har ett behov av att veta vad jag gör, så jag konstruerar min musik mycket noga. (Sjögren 1992, s. 12)

I stället blev det *High Mass* med en stram och rytmisk enkelhet. Jag kände att jag aldrig jobbat så djupt strukturellt, men också att strukturerna i sig själv ägde en "musisk" kvalitet. [...] Benedictus tycker jag är vacker [...] Och ändå är det så hårt strukturerat. (Lundberg 1995)

Men återvändandet till det konstruktiva innebär inte ett bejakande av modernismen, utan Sandström fortsätter att ta avstånd från denna:

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 utpekulerad! Hos en ärlig människa finns behovet att göra det hon finner meningsfullt. Kan man begära mer? (Lundberg 1995)

Sandström skiljer alltså mellan en musisk konstruktivism som tillåter vacker och gripande musik, och en modernistisk konstruktivism som bara är utspekulerad.

Konstruktivismen i 90-talsverken gäller framför allt det rytmiska elementet. Enligt Sandström är hela mässan komponerad enligt en solfjädersteknik där han använt rytmiska modeller baserade på 2/3-förhållanden i flera lager (Aare 1998, s. 17). För att visa hur denna teknik fungerar kan vi se närmare på ett av de första styckena där den används, *Heavy Metal* för brasskvintett från 1991. Sandström beskriver musiken på följande sätt:

Här har jag hittat en enkelhet som fascinerar mig. En nästan svängig rytm, tempo-växlingar, 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 brassen. En rent uträknad musik, väldigt kall. Jag är oerhört nöjd med den, med att det går att göra musik som är så enkel. (Sjögren 1992, s. 13)

2 mot 3-förhållandena gäller inte yt-rytmen, utan vad man kan kalla rytmiska enheter som innehåller både kortare motiv och pauser. Den inledande trumpetmelodin (se notexempel) börjar med en rytmisk cell som är två fjärdedelar lång. I cellen presenteras ett kort motiv bestående av tonerna B och F följt av en fjärdedelspaus. Nästa cell är tre fjärdedelar lång och innehåller en utbyggd variant av motivet i den föregående cellen som återigen följs av en fjärdedelspaus. Trumpetmelodin i takt 1-6 består sedan av en ständig växling mellan dessa både celler enligt följande mönster räknat i enheter om 2 och 3 fjärdedelar: 2-3-3-2-2-3-3-2-3-2.

I takt 7 tas den inledande trumpetmelodin upp av andratrumpeten. Under de första tre fjärdedelarna av detta skeende pauserar förstatrumpeten, men fortsätter sedan med en ny variant av det inledande kvintmotivet. Det transponeras nu en kvintt uppåt och utgår från F samtidigt som en kromatisk ton, Fiss, införs. Den nya varianten av motivet följs av en halvnotspaus. Efter en upprepning av det hela i den följande takten återkommer i takt 10 den första varianten av inledningsmotivet transponerad en kvintt uppåt. Denna följs som tidigare av en fjärdedelspaus. Den ena rytmiska cellen är alltså fortfarande tre fjärdedelar lång, men den andra har förlängts och omfattar nu två halvnoter. Melodin i förstatrumpeten i takt 6-15 består alltså av en växling mellan enheter om 3 fjärdedelar och 2 halvnoter enligt följande mönster (om man räknar den inledande pauseringen som en enhet: (3)-2-2-3-3-2-2-3-2-3. Man ser då att det är en variant av mönstret i takt 1-6 där 3- och 2-enheterna bytt plats med varandra. Då melodin blir längre när 2-enheterna omfattar två halvnoter förlängs melodin i andratrumpeten genom att fler enheter läggs till.

I takt 16 tar andratrumpeten återigen över förstatrumpetens melodik medan hornet tar över den inledande melodin. I förstatrumpeten introduceras nu två nya

Från De ur alla minnen fallna till High Mass

The musical score is arranged in four systems, each with two staves (tr 1 and tr 2) and a cor part in the final system. The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 1-5) features a melody in tr 1 with accents and slurs, and a bass line in tr 2. The second system (measures 6-10) continues the melody in tr 1 and the bass line in tr 2. The third system (measures 11-15) shows the melody in tr 1 and the bass line in tr 2. The fourth system (measures 16-19) includes the cor part, which plays a similar rhythmic pattern to the other parts. Dynamics include *pp sempre* and *mp sempre*. The notation includes accents, slurs, and articulation marks.

Notexempel: Sven-David Sandström, Heavy Metal, takt 1–19 (klingande notering)

motiv, där kvintstaplingen fortsätter uppåt med C och G (men transponerat en oktav nedåt) och en ny kromatisk ton, Ciss, införs. Båda de rytmiska enheterna utgår nu från halvnoter. Mönstret blir nu (den inledande pauseringen räknas återigen som en enhet) exakt detsamma som i takt 1–6: (2)–3–3–2–2–3–3–2–3–2.

Processen fortsätter sedan i takt 28. Efter tre halvnoters pausering kommer ett nytt motiv i förstatrumpeten inom ramen för en enhet med en längd på 2 helnoter och sedan en variant i en enhet med längden 3 halvnoter. De båda motiven utgår nu från kvinten G–D, och Fiss återkommer som kromatisk ton. Mönstret som uppstår i växlingen mellan 2- och 3-enheter är här detsamma som i takt 6–15: (3)–2–2–3–3–2–

2-3-2-3. En förändring i takt 28-45 är att de motiv som tas över av trombonen och hornet varieras genom oktavförflyttningar.

I takt 46 avslutas processen med att förstatrumpeten introducerar två nya motiv, det första med en längd på två helnoter, det andra med en längd på tre helnoter. Tonhöjdmässigt fortsätter kvintstaplingen uppåt och motivet bygger på kvinten D-A, och Ciss är återigen ackordfrämmande ton. Tuban gör här entré med den inledande trumpetmelodin (varierad genom oktavförflyttningar) och musiken är i denna fas alltså uppbyggd av rytmiska modeller, som alla bygger på 2/3-förhållanden, i fem lager.

Publikkontakt, musikertillvändhet och alla sorters musiks lika värde

På 70-talet sade Sandström att han inte var någon underhållare som tänkte på publiken, utan han menade att han mest skrev för sig själv (Höglund 1977, s. 5 och Lundberg 1973, s. 5). Också på det här området sker det en total omsvängning som kulminerar i början av 90-talet då Sandström i intervju efter intervju understryker att det han vill göra är just att skriva utåtriktad, underhållande och rolig musik som är attraktiv för publik och musiker. Återigen kontrasterar han detta mot en modernistisk inställning "som säger att har man gjort musik folk tycker om, då har man gått för långt" (Aare 1998, s. 16).

Rekviet är ett nyckelverk också vad gäller denna omsvängning. Sandström märkte hur starkt vissa ironiska passager med tydliga ackord och kadenser verkade på lyssnarna och insåg att det finns vändningar som fungerar på de flesta och som var så tydliga att alla förstod vad han menade (Christensen 1983/84, s. 145). Detta ledde till en omprövning där han blev mer medveten om lyssnarsituationen. Sandströms bruk av stilpluralism och allusioner i syfte att skapa ett associativt innehåll i musiken är ett tydligt exempel på en sådan mer publikorienterad attityd. Samtidigt fortsatte han att odla komplexa strukturer under första halvan av 80-talet. Men även om strukturerna var komplicerade skulle utgångspunkten för musiken vara mycket tydlig, något som Sandström märkte gjorde det lättare för lyssnarna. Under första halvan av 80-talet ansåg dock Sandström ännu inte att musik bara skulle vara underhållande. När hans musik t.ex. skildrade helvetet ville han ju inte att åhörarna skulle känna välbehag (Christensen 1983/84, s. 149).

En annan aspekt av Sandströms publiktillvända attityd var att han inte längre brydde sig om vad tonsättarkollegerna skulle tycka. Han vände sig till den vanliga publiken, till människor som inte analyserade utan bara upplevde saker och tog dem direkt till hjärtat (Christensen 1983/84, s. 153 och Tobeck 1985/86, s. 22). Hans musik skulle inte kräva något intellektuellt tänkande som bara gjorde den tillgänglig för en elit. Den skulle spontant appellera till vilken människa som helst och Sandström ansåg att det fanns andliga krafter i musik som verkade oavsett förberedelsegrad eller

intellektualitet. Därför var han dessutom intresserad av att nå "barn eller människor med ett skralt tänkande" med sin musik (Åhman 1985). Denna omsvängning gjorde att Sandström inte längre hade någon lust att spelas på Nutida Musik-konserter. Han ansåg att han skrev en musik som inte passade där (Tobeck 1985/86, s. 22).

I många artiklar om Sandström från 70-talet framhålls det att han skriver svårt för musikerna. Sandström menade också att det fanns ett slags icke-musikalitet i musiken under 70-talet och han tog själv ingen hänsyn till musiker eller till svårighetsgrad:

Komposition var komposition; att vara musiker var en annan sak. Det var en specialisering som jag känner att kompositörsskräet har lidit litet av. Det har blivit en klyfta mellan exekutören och komponisten. Jag tror den var nödvändig, men jag förstod inte att den var så markant. Och det har gjort att väldigt många musiker har tyckt det varit jobbigt att spela ny musik. (Bergendal 1991, s. 27)

När Sandström skrev svårt för musikerna på 70-talet hade han en avsikt med detta. Han ville att det skulle innebära en fysisk ansträngning att spela hans stycken. Musikerna skulle arbeta och medskapa samt märka att det svider, för Sandström trodde på det psykologiska uttryck som ligger i att man ser att musikern är engagerad i det han gör. Han var säker på att det gav effekt om man skrev så att musiken bara kan utföras om man anstränger sig (Christensen 1983/84, s. 150).

Detta var också en anledning till att Sandström ansåg att musiken skulle vara exakt noterad, för han menade att denna kamp med stoffet försvinner i improvisation:

Det är [musikerns] personliga satsning som är avgörande; mycket viktigare än att han spelar "rätt". Därför skriver jag ut varenda liten not, även om avsikten är att det ska låta som fritt improviserande. Att notera grafiskt eller "ad lib" vore bara slöhet från min sida, i alla synnerhet när det gäller orkestermusik. (Lundberg 1984-85, s. 7)

Sandström fortsatte att skriva på detta svåra sätt även efter rekviets och det är först i mitten av 80-talet man märker en förändring. I en intervju från mitten av 80-talet säger Sandström att han "blivit mer mån om att göra musik som musiker – trots att de kanske till en början tycker illa om den – i förlängningen spontant kan tycka om" (Tobeck 1985/86, s. 25). Ett sätt att uppnå det var att ha ett slags naturlighet i fraseringen. I samma intervju påtalar Sandström att han börjat förse sina partiturer med en massa agogiska anvisningar som har med musiken, och inte med strukturen, att göra. Hans ideal var att skriva "så öppet" att det möjliggjorde en personliga tolkning av musiker och sångare på samma sätt som hos t.ex. Callas (Lundberg 1984-85, s. 7).

En följd av Sandströms omsvängning på 80-talet var en förändrad inställning till olika slags musiks värde. Han menade att all musik hade sitt berättigande och sin betydelse, att all musik var lika giltig som uttryck för människors behov. Gammeldans kunde vara en lika viktig uttrycksbärare som opera eftersom folk kunde känna samma inför det ena som det andra. Därför ansåg han att hans förmåga att bedöma olika slags musiks kvalitet var liten, att han hade svårt att värdera musik i bra och

dåligt. Exempelvis kunde han inte förstå att han egna stycken skulle vara bättre än Olle Adolphsons visor eller att det han och Allan Pettersson gjorde var så mycket märkvärdigare än det Evert Taube gjorde. Han kunde även själv plötsligt börja gråta i bilen när han hörde en Taubevals på radion. Men det hela hade med situationen att göra och behövde inte hända igen. Visserligen kunde han värdera de tekniska sakerna och se att han själv hade en större hantverksskicklighet. Men det konstnärliga värdet handlade om vilken mening slutprodukten hade för människor, hur den fungerade i samhället.

II. TRE DEBATTINLÄGG KRING SANDSTRÖMS REAKTION MOT MODERNISMEN

Björn Billings kritik mot Tystnar ofta nog vår sång

Ett av de första kritiska angreppen på Sandströms musik kom från Björn Billing 1993. Billings kritik gällde dock inte i första hand Sandströms 80-talsmusik, utan *Tystnar ofta nog vår sång* från 1978. Detta stycke, för jättekör, 200 blåsare och slagverk, skrevs för Svenska Missionsförbundets 100-årsjubileum och uruppfördes i Älvsjö våren 1978. Verket bygger på frikyrkosången *O, hur saligt att få vandra ...* som sjungs av kören medan blåsarna och slagverket spelar attackerande cluster som stör och till slut överröstar sången.

Billing skriver att han är medveten om att enligt den gängse bilden står clustren för det onda medan koralen är en symbol för tryggheten och vissheten om det godes seger. Men för Billings ögon frammanas negativitet av denna bild:

Klustren framstår som hot endast mot det beständes makt, ett hot som måste tystas. Och koralens på stela schabloner uppbyggda enkelhet – som lyssnaren redan på förhand vet skall gå segrande ur kampen – framstår som symbol för kapitalismens och det totalitära tänkandets princip som går ut på att reducera all komplexitet, alla motstridiga nyanser till kvantifierbara och därmed kontrollerbara storheter. (Billing 1993, s. 100f)

Den eventuella invändningen att musiken bejakar den enskilda människans rätt att okonstlat sjunga ut sitt hjärtas budskap bemöter Billing genom att säga att han har svårt att se det individuellas närvaro ”i en suggererande tillställning där närmare tusen sångare i en marschliknande mekanisk melodi – i heroisk Ess-dur – proklamerar en utopisk vision om ett evigt rike”. Detta ger snarare Billing associationer till ”verkliga situationer inte alltför långt från vårt land för inte alltför många decennier sedan”.

Billings kritik väcker många frågor om hur man kan tolka musik, vad som är rimliga och orimliga tolkningar, vem som har tolkningsföreträde, om var gränsen för subjektiv godtycklighet går i tolkningen m.m. Ett problem med Billings kritik är att

hans beskrivning av stycket är ganska ytlig och man får ingen riktigt klar bild av utvecklingen. Billings beskrivning skulle t.ex. likaväl kunna stämma på en process där körsången växer fram ur attackerande cluster – som gradvis minskar i styrka – för att nå fram till en triumfatorisk avslutning. Det som sker är dock att attackerna successivt växer i styrka tills de helt överröstar sången. Sedan återkommer sången svagt och stilla, men med fortsatta attacker, och slutet är snarare stilla och bortklingande än bombastiskt.

Billing skriver själv att han är medveten om att hans sätt att tolka verket avviker från gängse sätt att uppfatta musiken och mot vad Sandström kan antas ha velat säga. Vilken är då upphovsmannens egen syn på verket? Enligt Sandström var grundidén till verket att frikyrkosången skulle brytas sönder och förstöras. På frågan varför berättar han:

Jo, musiken skulle framföras vid ett stort jubileum, och jag tycker personligen ganska illa om jubileer, i vilket sammanhang de än förekommer. Jubileer verkar på mig krympande och inestängande. 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 omedvetenhet att sjunga så, när man vet att verkligheten för andra människor över hela världen är en 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 femte versen är det ju helt omöjligt att sjunga med i melodin på grund av de distraktioner som blåsarerna gör. (Aljered 1978, s. 6)

Körsången står alltså inte för något positivt för Sandström. Men han ser även störningsmomenten som ett negativt element. Dessa skall, förutom att hindra att den saliga sången får fäste, påminna om den ondska och det mörker som finns i världen. När sångmelodin lever kvar ser också Sandström detta som en "seger" över förstörelsemomenten. Han framhåller dock en viktig sak som Billing inte nämner. När sångmelodin återkommer efter att ha försvunnit i den femte strofens ljudlarm har den bytt karaktär, den "dånar" inte längre fram. Sandström tolkar detta så att sången finns i stillheten, som i ett prisma fyllt med tusen speglar, och man kan höra den om man är villig att lyssna. Hans idé var att kompositionens facit skulle vara en stilla, lyssnande sång som ger tankar om ett hopp för världen. Däremot anser han att stycket hade varit intetsägande om församlingsången trosvisst hade kommit tillbaka.

Stycket skulle således kunna tolkas på följande sätt. 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. Aljered liknar också Sandström vid Joshua, med den skillnaden att Sandström istället för att bryta sönder murar för att komma in, bryter sönder dem för att komma ut till en verklighet utanför (Aljered 1978, s. 6).

Även om Sandströms religöst färgade konstsyn ligger långt ifrån Adorno, finns

det ändå några likheter. Adorno menade t.ex., apropå Mahlers symfonislut, att genombrottet var mer övertygande som utopiskt sken än som genomförd realitet. I en intervju från mitten av 80-talet säger Sandström att hans musik handlar om helvetet och himlen, samt det som är där emellan. Han ansåg dock att det var svårt, nästan omöjligt, att skildra himlen övertygande även om det inte var någon konst att skriva slafsig himmelsmusik. Då var det mycket lättare att skildra det onda och negativa. På frågan varför svarar han:

Jo, det onda är så starkt i världen. Vi tvingas att brottas med det. Att brottas med himlen är omöjligt. Det är som att slå i luften. Helvetet är ibland oss på ett annat sätt. Jag upplever det så här: Ska jag skildra det gudomliga blir jag lätt naiv, melankolisk eller helt enkelt larvig. Det onda däremot fascinerar mig. Men himlen är ändå tydligt för mig. Jag tror, trots allt, på något oförstörbart i tillvaron. (Åhman 1985)

Ett typiskt drag som är en följd av detta är att han bara låter himlen skymtas i sina verk. Pianostycket *Blinded* (1982) handlar t.ex. om att vandra mot och söka efter ljuset. Plötsligt ser man det, och bländas som om man har sett gudstronen, ljuset självt. Men man kommer bara så långt att man precis ser det, man blir aldrig delaktig i det, man ser det bara i en glimt (Christensen 1983/84, s. 143f). I samma intervju säger Sandström också att det inte alltid finns några lösningar på konflikterna i hans verk. Det beror på att lösning innebär att uppnå ett slags lyckokänsla och dittills hade han inte varit intresserad av lyckokänslor. Då blir det så att man precis kommer fram till muren, utan att komma igenom den. Man pressar sig emot den och blir utmattad (Christensen 1983/84, s. 146). Som Hans-Gunnar Peterson påpekar (1995, s. 59) slutar ett stort antal av Sandströms verk med "bortdöende episoder där musiken ändrar riktning till dämpade nyanser och små intervallrörelser, en gravitation ned mot nollpunkt". Peterson nämner också Mahlers sena verk som en möjlig förebild för dessa Sandströmslut.

Den nya konstmusikens vulgarisering

En kort tid efter uruppförandet av *High Mass* publicerade Jan W Morthenson en understreckare i Svenska Dagbladet som var ett angrepp mot den nya svenska konstmusiken och där just Sandströms *High Mass* stod i skottgluggen (Morthenson 1994). Morthenson börjar sin text med att utan omsvep ta fram storsläggan och hugga till med sin huvudtes:

Nu borde det snart vara nog. Kitschtrenden i ny svensk konstmusik har nu antagit sådana proportioner att komponerandet som fortsatt seriös konst är allvarligt hotad.

Det Morthenson vände sig emot var att epigoneri och plagiat blivit legitimt och att kompositionstekniken därmed förvandlats till en skicklighet med limstiftet. Han ansåg att stillösheten alltmer hade blivit ideal och norm och att Stravinsky och

Schnittke höll på att ersätta Webern som grundnorm. Tonsättarna anpassade sig till en konservativt och massmediastyrt samhälls- och kulturklimat där institutioner i finansiell kris behövde affischmusik till festivaler och massmedia ville ha enkelt beskrivbara jippon och konstnärspersonligheter. Den som ville bli framgångsrik var tvungen att fria till publiken och vara underhållande. Enligt Morthenson skulle det förr eller senare bli logiskt att ta det fulla steget in i en rent kommersiell beräkning.

Morthenson hävdade att *High Mass* var kulmen på Sandströms utveckling mot att låta arrangemang och psykoregi ersätta skapande komposition och att "sammanställa allt med bifallsstormar som främsta mål." Mässan var "ett lika skickligt som utstuderat kompilat av lyssnarknipande effekter" som fyllde Morthenson med en indignation han aldrig hade känt tidigare inför någon musik:

Jag känner mig förnedrad av att redan som första förutsättning bli betraktad som en formbar lyssnarmarionett och att förväntas reagera reflexmässigt på ett alltmer trötande bombardemang av diverse oblyga standardknep, inklusive den förmenta grati-sandligheten i den religiösa texten.

Det Morthenson pläderar för istället för detta är modernism, vilket innebär "forskning i det antimanipulativa, det magiska, förvirrande och motsägelsefulla." Egentligt komponerande, som Morthenson ser det, "utgår från en etisk hållning och framhåver som en motbild det billigt demagogiska i det kommersiella och anpassade."

Morthenson ser alltså modernismen som ett oavslutat projekt. När Sandström däremot talar om modernistspöket och att han skulle kunna komponera tio modernistiska stycken om året (Lundberg 1995) framgår det klart att han talar om modernism som en avslutad musikhistorisk riktning eller epok. Som Lundman påpekar (1995, s. 6) var en orsak till förvirringen i den debatt som följde på Morthensons understreckare att "modernism" användes i båda dessa betydelser utan att det någonsin klargjordes att man utgick från olika definitioner.

Man kan lite förenklat se två delar i Morthenson kritik mot Sandström och den nya svenska konstmusiken. För det första menar han att musiken bara utgörs av arrangemang av standardknep (när Morthenson beskriver den musik han vänder sig emot använder han också ord som sammanställning, kompilat, epigoneri och plagiat). För det andra hävdar han att dessa arrangemang av standardknep används för att manipulera publiken i syfte att få bifall.

För att någonting skall vara komposition och inte bara arrangemang kräver Morthenson att det finns ett nyskapande element. Sandström ansåg ju dock, som vi sett ovan, att allting redan var gjort och att det inte gick att hitta på något nytt. Hans ambition var istället att skapa något personligt utifrån det som fanns. Man kan ju också konstatera att hans musik efter brytningen med modernismen har en väldigt personlig särprägel genom att han sätter samman bekanta element på ett nytt sätt. Därför kan man knappast tala om epigoneri eller plagiat. Huruvida det rör sig om komposition eller arrangemang enligt andra språkbruk än Morthensons är en fråga man kan diskutera. Men den är knappast speciellt intressant för sakfrågan. Morthen-

son använder sig i sin argumentationsteknik genomgående av ett stipulativt förhållningssätt till språket där han ger positivt laddade ord ett innehåll som överensstämmer med hans egna ideal.

En annan fråga är om inte Morthensons egen metamusik från 70-talet borde drabbas av hans egen kritik mot Sandström. På 70-talet ansåg ju också Morthenson att nyskapande inte längre var möjligt (Tillman 1999). Det finns dock enligt Morthenson en viktig skillnad. Han framhåller att det i hans egen metamusik finns en gestaltning och medvetenhet om musikhistoriens faktiska obarmhärtighet, vilket är något helt annat än det positivistiska, icke-problematiserande konsertkitsch som nu väller fram överallt (Morthenson 1994).

När det gäller den andra delen av Morthensons kritik medger Sandström själv att han skriver underhållande och med tanke på publiken. I några intervjuer talar han också själv om manipulation av lyssnarna (Lundberg 1984–85, s. 4 och Tobeck 1985/86, s. 23):

S-D Sandström: 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.

Christina Tobeck: Är Du inte rädd för att manipulera känslor?

S-D 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.

Sandström ser alltså inget fel i den manipulation som Morthenson fördömer. Båda verkar visserligen vara överens om att samhället är eländigt, men för Sandström är musikens främsta funktion i detta samhälle att vara en tillflykt för människorna. För Morthenson däremot skall musiken vara en provocerande och kritisk motbild mot samhället. På frågan om när musiken är tillflykt, när den är protest och när den är katarsis svarar Sandström att det inte behöver vara någon skillnad. Det är en tolkningssak som t.ex. beror på atmosfären i – eller utanför – konsertsalen (Christensen 1983/84, s. 148). I Morthensons Adornoinspirerade idévärld beror det dock på musikverket självt om det är affirmativt eller negativt och det har ingenting med receptionen att göra. Morthenson anser, som vi sett ovan, att det är en etisk hållning i verkligt komponerande att skapa en motbild till det kommersiella och anpassade. Sandströms musik är därför inte bara bristfällig ur estetisk synvinkel, den är också moraliskt felaktig. Giltigheten i moraliska värderingar av konstverk är dock ytterst avhängiga av vilket etiskt system man utgår ifrån. Om man istället utgår från en utilitaristisk etik skulle man kunna argumentera för att Sandströms musik är moraliskt bättre än Morthensons då den bidrar till ett större överskott av lycka i världen (jämför Mathlein och Tännsjö 1984). Som vi såg i avsnittet om Sandströms syn på olika slags musiks värde anser han att en Taubevisa kan vara mer värdefull än hans egen musik. Enligt Sandström beror musiks värde på dess funktion i olika situationer och värdet kan därmed variera från gång till gång.

Ironi, camp eller (neo)avantgarde

Per F Broman gör i sin diskussion (1995) kring Gloria-satsen i *High Mass* tre läsningar utifrån begreppen ironi, camp och (neo)avantgarde. Broman anser att det är möjligt att uppfatta många ironimarkörer i Gloria, framför allt i det första avsnittet som är speciellt motsägelsefullt. Broman hör Frälsningsarméns brass tillsammans med Disneychimes eller möjligen The Handbell Ringers of Great Britain, ackompanjemangsfigurer lånade från Wagner i stråkarna och den primitiva och förutsägbara harmoniken utmynnar i ett ackord som liknar en kulminationspunkt i Zemlinskys *Sjöjungfrun*. Samtidigt sjunger kören pseudobarocka melismer som så småningom "får tuppjuck" och blir längre och längre. Enligt Broman är det som om "en del av den andliga världen möter en av vår tids populära ikoner och valda delar av det romantiska musikdramat". Det hela blir absurt och frågan är om det går att ta Gloria-satsen på allvar som ett sakralt allvarligt menat verk i den stora mässtraditionen. Broman undrar därför om den inte är helironisk (s. 34).

Det finns dock enligt Broman ett par problem med en ironisk tolkning. För det första finns det inga vittnesbörd om att Gloria-satsen uppfattats som ironisk. Men även om ironin inte är väl fungerande behöver inte en kommentar uppfattas som ironi för att vara ironisk (s. 34). För det andra anser Broman att ironi skall ha en måltavla. Detta är en mer allvarlig invändning för vad är måltavlan i Gloria: kyrkan, modernismen, barockens överdrivna användning av melismer (s. 34f)?

Broman utgår från Nationalencyklopedins definition av camp som

en benämning på ett förhållningssätt i smakfrågor kännetecknat av att omvärlden ses som en estetisk angelägenhet, och där det förkonstlade och det oskuldsfulla utgör grundförutsättningarna [...] Enligt Sontag är ett föremål, en film, ett konstverk, etc. camp om det visar en blandning av "det överdrivna, det fantastiska, det passionerade och det naiva".

Denna blandning av det överdrivna, naiva och fantastiska finns, som framgick av ironiläsningen, i högsta grad i Gloria-satsen. Med en camp-läsning finns det ingen moral eller något budskap i verket, utan det blir till ren underhållning (s. 35).

Broman skriver att collage med banala och glättiga byggstenar idag kan användas med samma uppsåt som hos det historiska avantgardet: att chockera genom de icke-organiska sammanhangen eller Verfremdungseffekter. Skillnaden mot det gamla avantgardet är dock att man nu inte provocerar den vanliga konsertpubliken, utan kännarna av ny musik (s. 36).

Broman skriver i sin artikel ingenting om Sandströms intentioner. Det är en medveten strategi då han vill komma ifrån en tonsättarfokuserad infallsvinkel där tonsättarens egna ord övergår till att bli ett evangelium som reproduceras av musikforskarna. Han argumenterar istället för att det inte finns bara en sann tolkning:

Om en lyssnare hittar mångfacetterade aspekter av ett verk måste dessa kunna utgöra en utgångspunkt för en diskurs om den nya musiken – så god som någon annan. Det är inte vetenskap, men en vital förutsättning för konsten. (s. 37)

Utan att ge tonsättaren tolkningsföreträdare kan det dock vara av intresse att konfrontera hans syn på Gloria mot Bromans läsningar. Sandström yttrar sig på följande sätt om idén bakom Gloria-satsen:

Även i Gloria föds satsen ur en bild; julänglar som klär granen börjar plötsligt ära och sjunga Guds lov, så våldsamt att granen till sist börjar brinna. Kombinationen av [sic] den barnsliga blicken på granen, bilden, och allvaret i att det aldrig tar slut, den är "spiritus" för mig. Det är typiskt att jag reagerar motsatt: att göra det värdiga nästan blasfemiskt. (Parland 1996, s. 38)

Intressant nog beskriver han det tio år tidigare komponerade Gloria för kör a cappella på ett liknande sätt:

Gloria [för kör a cappella 1984] slutar i jätte-C-dur med *ffff*. Detta är julnatten med änglarna, Guds härlighets bländande, mötet med Tronen, som är så outhärdligt för människan att man smälter ... kraften hos Gudomen med fröjd och skratt, barnsligt och virtuost på en gång. (Larsén 1984)

I båda Gloria-satserna finns det således associationer till jul, änglar, barnslighet, och en "okontrollerbar" utveckling som slutar i en brinnande gran respektive i mötet med Guds härlighet som är så bländande att det är outhärdligt. Det finns också, trots att styckena är tillkomna vid olika perioder i Sandströms skapande, ett gemensamt musikaliskt drag: bruket av virtuosa melismer i vokalstämmorna.

Svaret på Bromans fråga om det går att ta Gloria-satsen på allvar är således att det inte är meningen att man skall göra det. Sandström framhåller själv direkt och indirekt de flesta av de camp-kännetecken som Sontag nämner och som också Broman hör i Gloria-satsen: det överdrivna, det fantastiska och det naiva. Det verkar alltså röra sig om musik som ren underhållning. Sandström sade också att det i *High Mass* var hans avsikt att skapa en positiv, jublande och hoppfull musik som skulle vara svängig och skojig (Lundberg 1994).

Det finns också både musikaliska drag och yttranden av Sandström som ger belägg för en (neo)avantgardistisk intention – och inte bara i mässans Gloria-sats. För det första har Sandströms nyromantiska verk ofta en rapsodisk form som gör att Bromans ord om icke-organiska sammanhang mellan banala och glättiga byggstenar passar in. För det andra var det Sandströms intention att irritera kännarna av ny musik. Han sade t.ex. i början av 90-talet att nutida musik länge hade provocerat publiken. Nu var det dock på tiden att gå emot den trygga modernismen och provocera det etablerade musiklivet, som enligt Sandström satt fast i Darmstadt-dogmatismen (Sjögren 1992, s. 12). Provokationen verkar ha lyckats för Sandström framhåller i flera intervjuer att många tonsättarkolleger betraktade honom som en avfälling när han gick tillbaka till traditionen (Bergendal 1991: 28 och Strömberg 1995, s. 55). Jag var själv med vid framförandet av *Fantasia I* vid Nordiska Musikförlagets 75-årsjubileum 1990 och upplevde tydligt att stycket uppfattades som en provokation av flera närvarande kompositörer.

III. SANDSTRÖM OCH DET POSTMODERNA

Sandström har inte själv använt ordet postmodernism om sin estetik och musik. Inte heller har ordet, annat än undantagsvis, använts i svenska artiklar om tonsättaren. Detta är inte speciellt förvånande då det knappt funnits någon debatt kring postmodernism och musik i Sverige. I Danmark däremot, där en sådan debatt inleddes i mitten av 80-talet, har Brincker och Sørensen karakteriserat Sandströms 80-talsmusik som postmodern (Brincker 1985/86, s. 9f, Sørensen 1993, s. 157f, Brincker och Sørensen 1997, s. 332f). Språkförvirringen kring ordet postmodernism är stor även på musikområdet. I debatten kring musik och postmodernism är ändå många skribenter överens om att postmodernism både är en reaktion mot och en fortsättning på modernismen och att postmodern musik präglas av någon sorts grundläggande pluralism (se Tillman 1999, s. 48). Detta är också Brinckers och Sørensens åsikt vad beträffar det postmoderna hos Sandström. De menar att han är förpliktigad av arvet från modernismen samtidigt som han distanserar sig från dess elitära och puritanska karaktär (Brincker och Sørensen 1997, s. 332). Det postmoderna ligger just i Sandströms blandning av moderna, traditionella, konstmusikaliska och populärmusikaliska uttrycksformer (s. 333).

Om man således ser det fria förfogandet över hela musikhistorien och alla material, utan begränsande estetiska förbud och påbud om framåtskridande, som kärnan i postmodernismen är det ingen tvekan om att Sandströms reaktion mot modernismen innebar en omsvängning mot en postmodern estetik. Men är också hans musik postmodern? I verken från åren 1978–87 finns det onekligen en postmodern blandning av moderna och traditionella drag, även om pluralismen – med undantag för *Agnus Dei/De profundis*-satsen i rekviet – inte är lika stor som i verk av B.A. Zimmermann eller Schnittke. Hur förhåller det sig då med verken från 1988–91, där nästan alla modernistiska element är utrensade, och de strama nyenkla styckena från första halvan av 90-talet?

Flera skribenter gör en distinktion mellan postmodernism och antimodernism, och avser med det senare en återblickande stil där tonsättarna komponerar som om modernismen inte hade existerat (Tillman 1999, s. 48). De stilmedel Sandström använder i sin nyromantiska musik från 1988–91 är visserligen nästan helt befriade från modernistiska inslag. Han komponerar däremot inte pastischartat, som t.ex. Werle, utan i likhet med Kagel använder han de från den modernistiska förbudskanonerna frigjorda medlen till att skapa nya konfigurationer. Och frågan är om Sandströms hopfogande av de traditionella byggstenarna hade varit möjlig utan modernismens erfarenheter? Jag tror inte det. Sandströms avsikt är dock inte att skapa en självkritisk och självreflekterande modernism/postmodernism, som Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber och Arnfinn Bø-Rygg anser att Kagel gör (Tillman 1999, s. 48f). Det handlar istället, liksom hos Rihm, om att appellera till en omedelbar känsloupplevelse.

En annan vanlig distinktion i litteraturen kring musik och postmodernism är den mellan traditionalistisk/nykonservativ och radikal/neoavantgardistisk postmodernism. Jonathan Kramer menar att båda riktningarna använder samma medel: treklanger, stilistisk eklekticism, diatoniska melodier och metrisk regelbundenhet. Skillnaden är att nykonservativa postmodernister värderar det enhetliga och organiska medan de radikala övergivit dessa ideal (Tillman 1999, s. 49). Det intressanta med Sandström är att de pluralistiska verken från 1978–87 är mer enhetliga och organiska än de från 1988 fram till mässan, trots att den stilistiska spännvidden är mindre i de senare. Man skulle alltså kunna argumentera för att de tidigare verken är exempel på en traditionalistisk postmodernism och de senare på en neoavantgardistisk. Ett sådant synsätt överensstämmer också med Bromans tredje läsning av Gloria-satsen i *High Mass*.

Käll- och litteraturförteckning

- Aljered, Leif 1978: "Tystnar ofta nog vår sång", *Mixturen* 9, nr. 4 (1978) = nr. 1 (1978/79), s. 5–7, 8 och 16.
- Bergendal, Göran 1973/74a: "Sven-David Sandström – 'through and through'; Göran Bergendal rotar i en tonsättare och ett orkesterstycke", *Nutida Musik* 17, nr. 3 (1973/74), s. 14–20.
- Bergendal, Göran 1973/74b: "Jan W Morthenson – på marsch. Intervju av Göran Bergendal", *Nutida Musik* 17, nr. 4 (1973/74), s. 11–16.
- Bergendal, Göran 1991: "Så gjorde du min själ inte förr; ett samtal med Sven-David Sandström inför uruppförandet av pianotrion Fantasia II", *Konserternytt* 27, nr. 3 (1991), s. 26–30.
- Billberger, Ulf 1986: Radiointervju med Sven-David Sandström 1986-04-27 (i samband med uruppförandet av Konsert för violin och stråkorkester).
- Billing, Björn: "Fallet Adorno eller Frånvaron av estetiskt ideal som estetiskt ideal", i *Tonsättarens val. Texter om svensk musikalisk modernism och postmodernism*. Red.: Björn Billing. Stockholm: Edition Reimers, 1993, s. 69–118.
- Brincker, Jens 1985/86: "Modernisme og postmodernisme i nordisk musik", *Dansk Musiktidskrift* 60, nr. 1 (1985/86), s. 4–11.
- Brincker, Jens och Sørensen, Søren Møller: "Musikdramatik efter andra världskriget", i *Musik i Norden* [Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr. 85; Föreningen Nordens årsbok 1998]. Red.: Greger Andersson. Stockholm: 1997, s. 328–352.
- Broman, Per F. 1996: "Camp, Ironi, (Neo)Avantgarde. Tre läsningar av Gloriasatsen ur Sven-David Sandströms High Mass", *Nutida Musik* 39 nr. 2–3 (1996), s. 33–38.
- Christensen, Erik 1983/84: "Lyset i mörkret", *Dansk Musiktidskrift* 58 nr. 4 (1983/84), s. 142–153.
- Connor, Herbert 1971: *Samtal med tonsättare*. Stockholm: Natur och Kultur, 1971.
- Haglund, Rolf 1984: "Anders Eliasson: Kontakten med musiken en ojämförlig lyckokänsla", *Musikrevy* 39, nr. 5 (1984), s. 203–214.
- Horovitz, Roland 1983: *Sven-David Sandströms verk för kör a cappella. En analytisk studie*. Opubl. 60-poängsuppsats i musikvetenskap, Stockholms universitet 1983.
- Höglund, Jan Lennart 1977: "Möte med en tonsättare", *Mixturen* 7, nr. 2 (1977) = nr. 5 (1976/77), s. 3–6.
- Jansson, Anders 1990: Radiointervju med Sven-David Sandström 1990-03-02 (i samband med uruppförandet av konserten för violoncell och orkester).
- Larsén, Carlhåkan 1984: "Jag är vansinnigt produktiv", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 29.9.1984.

- Lundberg, Camilla 1973: "Jag vill få tonerna att bilda smutsiga klanger", *Tonfallet* nr. 7 (1973), s. 5–6.
- Lundberg, Camilla 1984–85: "Jag vill störa ordningen", i *Operans Årsbok* 1984–1985, s. 4–8.
- Lundberg, Camilla 1994: Radiointervju med Sven-David Sandström 1994-11-25 (i samband med uruppförandet av *High Mass*).
- Lundberg, Camilla 1995: "Tonsättare har ofta för tråkigt", *Expressen* 20.2.1995.
- Lundman, Tony 1995: *Tankar kring en understreckare*. Opubl. 60-poängsuppsats i idéhistoria, Stockholms universitet 1995.
- Mathlein, Hans och Tännjö, Torbjörn 1984: "Estetisk nihilism", *Filosofisk tidskrift* 5, nr 2 (1984), s.1–11.
- Morthenson Jan W. 1994: "Den nya konstmusikens vulgarisering", *Svenska Dagbladet* 8.12.1994.
- Nielsen, Anne Kirstine 1982/83: "'... at komponere er for mig en samtale'. Interview med Hans Gefors 15. april 1983", i *Dansk Musiktidskrift* 57, nr. 6 (1982/83), s. 255–264.
- Oliver, Michael 1975/76: "Konsertdrama med ödesdigra konflikter", *Nutida Musik* 19, nr. 3 (1975/76), s. 47–48.
- Parland, Oliver 1996: "A tre voci; Samtal med Sven-David Sandström", *Divan* nr. 4 (1996), s. 33–40.
- Peterson, Hans-Gunnar 1995: "Traditionens metamorfos. Sandström-festival i Stockholm", *Nutida Musik* 38, nr. 1 (1995), s. 57–63.
- Rying, Matts 1981/82: "'Inga leksaker fick tas med på den långa resan'; Tobias Berggren och Sven-David Sandström intervjuas", *Nutida Musik* 25, nr. 3 (1981/82), s. 9–11.
- Sandström, Jan 1981/82: "En kompositorisk analys av den avslutande Credo-satsen", *Nutida Musik* 25, nr. 3 (1981/82), s. 44–48.
- Sjögren, Henrik 1992: "Glatt och utättrikat – Sandströms melodi", *Tonfallet* nr 10 (1992), s.11–13.
- Sjöström, Frans 1991: Radiointervju med Sven-David Sandström 1991-01-31 (i samband med uruppförandet av Piano Concerto [nr 2]).
- Strömberg, Mikael 1995: "Ett retsamt tonfall; Sandströms musik är alldeles för vacker", *Månadsjournalen* januari 1995, s. 53–55.
- Sørensen, Søren Møller 1993: "Faser och förskjutningar – om gränsdragningar, gränsöverskridanden och det gränslösa i svensk och dansk nutida musik", i *Tonsättarens val. Texter om svensk musikalisk modernism och postmodernism*. Ed Björn Billing. Stockholm: Edition Reimers, 1993, s. 151–172.
- Tillman, Joakim 1999: "Postmodernism och konstmusik", *Nutida Musik* 42, nr 2 (1999), s. 42–57.
- Tillman, Joakim 1999: "1970-talet och återvändandet till traditionen i svensk konstmusik", opubl. artikel 1999.
- Tobeck, Christina 1985/86: "Musik är känsla; Christina Tobeck samtalar med Sven-David Sandström om Through and through och åren mellan 1972 och 1986", *Nutida Musik* 29, nr. 4 (1985/86), s. 21–28.
- Tonsättare i Sverige* 1981, Stockholm, STIM:s informationscentral för svensk musik, 1981.
- Wallner, Bo 1988: (Radio) "De nya verken", i serien *Den svenska stråkkvartetten* nr. 14, 28.2.1988.
- Åhman, Brita 1985: "Hans musik rispar själen", *Svenska Dagbladet* 13.12.1985.

SUMMARY

This article discusses the Swedish composer Sven-David Sandström's (b. 1942) reaction against modernism between the late 1970's and the early 90's. The first part of the article focuses on his change of ideas concerning issues like progress, aesthetic prohibitions, stylistic pluralism, quotation technique, return to tradition, relation-

ship to the audience and musicians, intuitive versus 'constructivist' compositional processes.

In the second part, three critical commentaries on Sandström's reaction against modernism are contrasted with the composer's own views. The discussion touches on subjects like affirmative versus negative music, imitation and plagiarism versus 'real' progressive composition, manipulation of the audience versus using music as a negative mirror of society, and concepts like irony, camp, and neoavantgarde.

The concluding part of the article relates Sandström's ideas and music after his break with modernism to some issues raised in the international debates on art music and postmodernism. For example, is his music antimodern or postmodern, and if it is postmodern, is it an instance of traditional or radical postmodernism? My conclusion, using Jonathan D. Kramer's criterion of unity versus disunity, is that his music from 1979–87 tends towards traditional postmodernism and the music from 1988 and later towards radical postmodernism, even though the works from the former period are more pluralistic.