

SKVAL OCH HARMONI

Alf Björnberg

Skval och harmoni

MUSIK I RADIO OCH TV 1925–1995

Nr 10 i en serie skrifter utgivna av

STIFTELSEN

ETERMEDIERNA I SVERIGE

UTKOMNA VOLYMER I SKRIFTSERIEN

1. Leif Furhammar, *Med TV i verkligheten* 1995
2. Göran Elgemyr, *Radion i strama tyglar* 1996
3. Nina Wormbs, *Genom tråd och eter* 1997
4. Olle Sjögren, *Den goda underhållningen* 1997
5. Torsten Thurén, *Medier i blåsväder* 1997
6. Lars Hänström, *Lär mig att mäta tiden* 1997
7. Peder Lunell-Fallenius, *Radiohuset* 1998
8. Lars-Åke Engblom, *Radio- och TV-folket* 1998
9. Birgitta Höijer, *Det hörde vi allihop* 1998
10. Alf Björnberg, *Skval och harmoni* 1998

© Stiftelsen Etermedierna i Sverige 1998

Fälth & Hässler i Värnamo 1998

ISBN 91-518-3454-5

ISSN 1400-7274

STIFTELSEN ETERMEDIERNA I SVERIGE har initierat och driver ett tvärvetenskapligt forskningsprojekt om de svenska etermediernas uppkomst och utveckling fram till den tid då monopollet upphör. Ett tjugotal forskare är knutna till olika delprojekt och deras resultat publiceras i denna skriftserie. Projektet kommer att sammanfattas i tre populärvetenskapliga volymer. Sveriges Radio AB och Sveriges Television AB har anslagit medel till stiftelsen motsvarande huvudparten av de beräknade kostnaderna. Senare har även Teracom Svensk Rundradio AB inträtt som ett stödjande företag. Dessutom har betydande bidrag erhållits från Marianne och Marcus Wallenbergs Stiftelse, Telia AB, Tipstjänst och STIM.

Administrativt leds forskningsprojektet av förre TV1-chefen *Olle Berglund*, som är ordförande i redaktionskommittén, och redaktörerna *Göran Elgemyr* (SR), *Roland Hjelte* (SVT) och *Margareta Cronholm* (SVT). I kommittén ingår även projektledarna professorerna *Stig Hadenius*, *Dag Nordmark* och *Lennart Weibull*. Professorerna *Sverker Ek* och *Jarl Torbacke* tillhör också redaktionskommittén.

Innehåll

FÖRORD · 11

INLEDNING · 13

Avgränsningar · 16

Material · 19

Disposition · 19

KAPITEL 1

1925–1955: SIRENENS SÅNG UR ETERHAVET · 21

1925–1935: »Kulturinstrumentets fruktansvärda
makt och räckvidd« · 21

Radions genresystem · 24

De första orkesterresurserna · 26

Den sceniska radiomusiken · 30

Den moderna dansmusiken och lyssnaropinionen · 33

Grammofonen i radio · 36

Radions plats i musiklivet · 40

1935–1945: *Radiomusiken finner sina former* · 42

Radiomusikens tillväxtsiffror · 44

Radioorkestrarna och orkesterkonserterna · 46

Underhållande ensembler · 50

De radiomässiga musikprogrammen · 55

Den musikaliska folkbildningen · 58

Kabaretprogrammen · 62

Radiomusiken och världskriget · 65

1945–1955: *Expansion och professionalisering* · 69

Genresystemets förändringar ·	72
Radion som konsertarrangör ·	73
Modernismens genombrott ·	75
Folkmusikens förändrade framtoning ·	79
Den lätta musikens expansion ·	84
Jazzen i radion ·	89

KAPITEL 2

1955–1966: SVERIGES STÖRSTA MUSIKINSTITUTION ·	93
Konsten att tillgodose motstridiga intressen ·	95
De fasta tablåtiderna ·	102
Radiomusikens organisation ·	104
Orkesterutbyggnaden ·	111
Konsertseriernas blomstringstid ·	115
Nutida musik ·	119
Modernism och tradition ·	123
Musikdebatt och musikreportage ·	127
Musikavdelningen som musikpolitisk aktör ·	129
Musikpedagogik som marknadsföringsmedel ·	131
Grammofonprogram och önskeprogram ·	137
Mot Musikradion ·	139
Musik med rörliga bilder ·	140
En myckenhet av lätt musik ·	149
Mellanmusik, schlager, dansmusik och visa ·	152
Den lätta grammofonen ·	158
Jazzen mellan populär- och konstmusik ·	160
Rocken: den nya ungdomsmusiken ·	162
En ny tids radio ·	171
Melodiradion och programpolitiken ·	177
Nya programtyper och genreblandningar ·	182
Radions topplistor ·	184
Radions roll i svenskt populärmusikliv ·	189

KAPITEL 3

1966–1979: MUSIKFABRIKEN ·	194
Kanalprofileringens dilemma ·	195
Redaktioner och chefer ·	201
Mot en »seriös« musikkanal ·	205
Interaktion med publiken ·	210
Musikradion och pedagogiken ·	212
Musikdebatt, musikinformation och musiksociologi ·	214
Musikradiojazzen ·	217
Avantgardet som tradition ·	219
Elektronmusikstudion ·	221
TV-musikens glansperiod ·	228
Melodiradion problematiserad ·	232
Producerade grammofonprogram under 70-talet ·	234
Ungdomsradiation, politiken och musiken ·	239
Den progressiva musiken ·	244
Popmusiken i ungdomsradiation ·	246
Radiounderhållningens genretraditioner ·	256
Nya musikprogramtyper och genregränsöverklivningar ·	258

KAPITEL 4

1979–1995: PROFESSIONALISM I PLURALISMENS TID ·	272
Kanalprofileringens konsolidering ·	273
Nya redaktioner och chefer ·	277
Radioredaktion eller konsertarrangör? ·	281
Musikradion och svenskt musikliv ·	287
Musikradioprogram i mediasamhället ·	292
Evenemangskulturens skådeplats ·	299
Från Melodiradio till »musik med information«: populärmusikradio under 80-talet ·	302
Rock och pop: ungdomsmusik? ·	305
Radiopopulärmusikens genrespridning ·	324
Kampen mot renodlingen ·	318
»Mångfald med kvalitativa förtecken«: radiomusik i konkurrensens tid ·	320

SAMMANFATTNING: ETERMEDIERNA SOM MUSIKSCEN	· 327
Folkbildning kontra underhållning	· 327
Musikestetiska värderingar och »musikalisk kvalitet«	· 332
Relationerna till det svenska musiksamhället	· 335
Etermedierna, musiken och public service	· 339

TABELLBILAGA	· 341
--------------	-------

NOTER	· 352
-------	-------

KÄLLOR OCH LITTERATUR	· 388
-----------------------	-------

BILDKÄLLOR	· 393
------------	-------

INNEHÅLLSFÖRTECKNING CD	· 394
-------------------------	-------

PERSONREGISTER	· 398
----------------	-------

Förord

När jag påbörjade denna studie av musiken i de svenska etermedierna var jag medveten om att området var stort och innehållsrikt. Under arbetets gång har det emellertid visat sig vara långt större och mer mångfasetterat än jag kunde ana. Studien var ursprungligen tänkt att behandla musiken i radio sedan P2:s tillkomst år 1955, men det visade sig snart dels att denna senare period knappast kunde förstås utan en undersökning av den tidigare delen av den svenska radiomusikhistorien, dels att det också fanns trådar till televisionens utbud av framför allt konstmusik, som genomgående har tillkommit i intimt samarbete med radions musikavdelning. Arbetet resulterade alltså i denna bok, som behandlar musiken i radio från starten av Radiotjänsts sändningar år 1925 med vissa sidoblickar på TV:s utbud av musikprogram.

Studien ingår som en del i det omfattande forskningsprojektet Etermedierna i Sverige. Jag vill här tacka forskarkollegerna inom projektet, som bildat en synnerligen produktiv och stimulerande forskarmiljö och försett mig med många goda idéer och infallsvinklar. Ett särskilt tack går till min projektledare, Dag Nordmark, som granskat olika versioner av texten och bistått mig med kloka råd och synpunkter. Också mina kolleger vid Institutionen för musikvetenskap vid Göteborgs universitet har bidragit med värdefulla uppslag. Under mina irrfärder i Sveriges Radios dokumentarkiv har Börje Sjöman varit en pålitlig vägledare. Per F. Broman har bistått med korrekturläsning av manuskriptet, och redaktör Tomas Blom har tillfört texten språklig hyfs och kon-

sekvens. Jag vill också tacka Roland Hjelte och Johan Hyttlös, utan vilkas insatser den bifogade CD:n inte hade kunnat komma till stånd, samt Gunnel Asplund för ordning, reda och ett aldrig sviktande gott humör.

Göteborg i juli 1998

Alf Björnberg

Inledning

I 1900-talets musikhistoria hänger musik och etermedier nära samman: det är svårt att föreställa sig radio eller TV utan musik. Etermedierna är alltså beroende av musiken som en av de viktigaste innehållskategorierna i deras utbud. Men också det omvända gäller: musiken är beroende av etermedierna, i den meningen att i vår tid, mot slutet av det sekel som sett fler musikaliska och mediala omvälvningar än någon tidigare epok, människors sätt att förhålla sig till, lyssna och titta på musik i grunden formats av upplevelser i etermedierna. Våra häpna eller roade reaktioner inför tidigare årtiondens populära musikstycken, musikvanor och attityder till musik – musikaliska motsvarigheter till de oåterkalleligen svunna tidsbilder som, också de ackompanjerade av musik, återspeglas i gamla SF-journalfilmer – är betingade av förhållningssätt som successivt vuxit fram i takt med att våra musikaliska vyer vidgats genom de ständigt nya kontakter med tidigare okända musikvärldar som förmedlats av etermedierna.

Som alla konsekvenser av moderniseringsprocessen kan dessa förändringar beskrivas som både av godo och av ondo. Å ena sidan har musikens medialisering möjliggjort de ständiga nyupptäckternas tjusning och en vidgad förståelse för musikens myriader av former och funktioner, å andra sidan har den också inneburit en efter hand allestädes närvarande musikbakgrund som ibland likställts musiken med de ljudföroreningar som tillhör vardagen i vår mekaniserade, elektrifierade och digitaliserade tidsålder. Jämsides med etermedierna har också de inspel-

ningsbaserade musikmedierna, fonogrammen, bidragit till denna medialisering, om än med olika roller och funktioner. Fonogrammen har givit den enskilde lyssnaren möjlighet till ett individuellt utformat musiklandskap, men de förutsätter också ett aktivt uppsökande från lyssnarens sida. Etermedierna har däremot utan särskilda ansträngningar funnits ständigt tillgängliga men erbjudit användaren en lägre grad av inflytande över det musikaliska innehållet; å andra sidan innebär denna situation också möjligheter till oförberedda och perspektivvidgande nya musikaliska möten.

Den svenska etermediemusikhistorien är också i mycket stor utsträckning 1900-talets svenska musikhistoria i allmänhet: det går knappast att finna någon musikgenre inom detta sekels svenska musikliv som inte påverkats av etermediernas roll som förmedlare, initiator, folkbildare, musikpolitisk kraft, arbetsgivare etc. Skärvor och bidrag till den svenska etermediemusikhistorien finns därför i många arbeten som behandlar olika genrer och företeelser inom svensk musik under 1900-talet.¹ Emellertid finns inget tidigare samlat arbete som utgår från mediernas perspektiv och undersöker hur dessa har format och påverkat den musik och det musikliv de förmedlat, hur medierna skapat eller befrämjat framväxten av nya musikaliska genrer och musikaktiviteter eller bidragit till andra genrers och aktiviteters tillbakagång.

Ett etermediemusikhistoriskt projekt kan relateras till åtminstone två olika vetenskapliga traditioner. Studiet av medierna är medie- och kommunikationsforskningens specialområde. Inom denna vetenskapsgren har en tidigare fokusering på mediestrukturer och makrosociologiska hårddata efter hand i allt högre grad kompletterats av kvalitativa studier av medieanvändning och medieinnehåll. Den speciella typ av medieinnehåll som musiken utgör tycks dock fortfarande erbjuda medieforskningen problem, och musikaliska innehållsanalyser når sällan längre än generella och övergripande genreetiketter. Den vetenskapsgren vars specialområde är analysen av musikaliska kommunikations-

formers särskilda egenskaper, musikvetenskapen, tenderar å sin sida att betrakta medier som just *medier*, transparenta förmedlare av ett essentiellt innehåll som uppfattas som liggande i själva budskapet snarare än i mediet, vars roll i sammanhanget därför sällan ägnas någon större uppmärksamhet. Studier av samspelet mellan musik och etermedier tenderar därför att hamna mellan två stolar, med den följd att mycket få större arbeten på området existerar. Detta gäller i synnerhet förhållandet mellan musik och radio; musikens förhållande till televisionen har sedan musikvideons frammarsch under 80-talet uppmärksamats betydligt mer, men arbeten inom detta område har likafullt sål- lan mer ingående diskuterat musikens roll i sammanhanget.² Avsikten med föreliggande studie är därför att slå en brygga mellan de två vetenskapsgrenarna, att teckna åtminstone ett utkast till både den svenska musikens etermediehistoria och de svenska etermediernas musikhistoria.

En viktig utgångspunkt för arbetet är att musik aldrig presenteras, används eller upplevs som »bara musik»: distinktioner mellan olika musikaliska genrer fungerar alltid som betydelse- raster, som skapar förväntningshorisonter och därmed på för- hand sätter sin prägel på musikaliska upplevelser och förhåll- ningssätt till musik. Ända sedan starten av Radiotjänsts verksam- het har en övergripande genredistinktion i etermediernas musik- utbud varit den mellan »seriös» musik, den historiska och sam- tida konstmusiken, och »lätt» musik eller »underhållningsmu- sik», populärmusiken. Mellan dessa två finns också länge den »högre underhållningsmusiken» eller »mellanmusiken», åtmins- tone fram till 50-talet, då den emellertid börjar att successivt försvinna. Musikaliska genrer är alltså inte statiska: deras inne- håll förändras med tiden, och ofta är de inte heller entydigt definierbara vid en bestämd tidpunkt, eftersom olika aktörers konkurrerande definitioner av en genres innehåll kan stå mot varandra. Studien handlar därför bland annat om etermediernas roll i skapandet, befastandet eller nedbrytandet av gränser mel- lan olika musikaliska genrer.

Etermediernas roll i uppbyggnad och förändringar av musikaliska genresystem hänger i sin tur samman med de syften som legat bakom musikprogramverksamheten. Folkbildningsambitionens stora betydelse under en stor del av den svenska etermediehistorien är väl dokumenterad, men också ambitionen att erbjuda underhållning har spelat en viktig roll, inte minst på musikområdet. Dessa olika ambitioner har traditionellt förknippats med olika musikaliska genrer: konstmusikutbudet har generellt ansetts representera bildningen, medan populärmusiken representerat underhållningen. En sådan ekvation ger dock en förenklad bild, eftersom konflikten mellan dessa förment motstridiga målsättningar snarare har utspelats *inom* varje genre, om än på skilda sätt och med varierande intensitet. Här gäller viktiga frågeställningar vilka andra målsättningar än bildnings- och underhållningsambitionerna och vilka musikaliska kvalitetsuppfattningar hos de programansvariga som har påverkat utformningen av musikutbudet.

Avgränsningar

Genom hela den svenska etermediehistorien har musiken utgjort den ojämförligt största enskilda innehållskategorin i programutbudet, sett både till sändningstid, lyssnarsiffror och lyssningstid. Musiken har också varit den innehållskategori där spännvidden mellan högkultur och populärkultur varit som störst. Självklart kan ett så dominerande och heterogent inslag inte på något tillnärmelsevis uttömmande sätt granskas i ett arbete av detta omfång. Snarare än att koncentrera undersökningen till någon eller några musikaliska genrer har jag emellertid försökt ge en översikt över den samlade svenska etermediemusikhistorien. Även om det många gånger varit frestande att bege sig ut i utvikningar eller fördjupningar på intressanta områden har tillgänglig tid och disponibelt sidutrymme medgivit få tillfällen till sådana utflykter. Min ambition har i stället varit att belysa det

mediemusikaliska fältet som en sammansatt helhet.

En viktig avgränsning av studien är att tonvikten ligger på radion i långt högre grad än på televisionen. Även efter TV-starten är radion betydligt viktigare som musikmedium kvantitativt sett, vad gäller både sändningstid och lyssningstid. På populärmusiksidan har en stor del av musikutbudet i TV täckts in av Olle Sjögrens studie av TV-underhållningen.³ Andra populärmusikaliska TV-företeelser har spelat en relativt liten roll i public service-televisionen; exempelvis skapas 80-talets musikvideoexpansion i utländska kabel- och satellitkanaler, och dess avspeglning i SVT:s utbud har kommit relativt sent och varit av ringa omfattning. Vad gäller konstmusikaliska konsertframföranden i TV har dessa genomgående till stor del fungerat som ett komplement till Musikradions verksamhet och i stor utsträckning varit samordnade med denna. Programmässigt kan sådana konsertframföranden också ofta karakteriseras som i huvudsak »filmad radio»; visserligen har TV-mediets genomslagskraft varit betydelsefull även på detta område, men programformerna förefaller mig föga anmärkningsvärda. Vad som återstår på TV-sidan är de mest »TV-mässiga» musikprogrammen, den gestaltande produktionen av opera och balett, som dock av resursmässiga skäl genomgående är kvantitativt mycket begränsad. Denna TV-specifika musikprogramform har således realiserats i sporadiskt återkommande evenemang, i motsats till radions allstädes närvarande vardagskultur med dess kontinuerliga påverkan på musikskapare och musiklyssnare.

Studien har främst inriktats på dels själva musikprogramproduktionen, dess kvantitativa omfattning, musikaliska innehåll och presentationsformer, dels på de överväganden hos producenter och andra programmedarbetare som legat till grund för utformningen av musikprogrammen. Jag har i betydligt lägre grad undersökt det inflytande som utövats av övergripande faktorer såsom musikpolitiska och allmänpolitiska beslut, ekonomiska ramar, allmänna programpolitiska riktlinjer, relationer till kommersiella krafter etc., även om dessa naturligtvis genomgå-

ende påverkar musikprogramverksamheten. Studiens inriktning kan alltså till viss del beskrivas som ett slags »institutionsetnografi«, en kartläggning av de musikprogramproducerande redaktionernas inre dynamik och dess inverkan på programmens utformning, även om jag i föreliggande arbete inte i någon högre grad haft möjlighet att sätta in det empiriska undersökningsmaterialet i ett vidare teoretiskt och analytiskt perspektiv – något som dock förhoppningsvis skall kunna göras i framtida forskning.⁴ Etermediernas användare – lyssnarna och tittarna – har också i stort sett lämnats utanför undersökningen, även om programproducenternas föreställningar om publikens sammansättning, önskemål och behov – ibland kanske även »omedvetna« behov – ibland framskymtar i de diskussioner och överväganden som legat till grund för verksamheten.

Ytterligare en avgränsning som förtjänar att påpekas är begränsningen av studien till det renodlade musikutbudet, d.v.s. till programformer där musiken utgör det *primära* innehållet. En strikt avgränsning mellan »primär« och »sekundär« musik är i grund och botten omöjlig att genomföra, i synnerhet vad gäller senare årtionden, då musiken successivt får en alltmer framskjuten plats i sammanhang där den tidigare varit sekundär: sportprogram, samhällsmagasin, programsignaturer, kanaljinglar etc. Det förefaller uppenbart att mediernas musiksocialiserande inverkan efter hand i allt större utsträckning utövas i sammanhang där musiken inte »står i centrum«, utan i stället har en understödjande, inramande eller kommenterande funktion i förhållande till andra typer av kommunikation. En fullständig studie av musikens roll i sådana sammanhang, det sekundära musikutbudets musikstilistiska sammansättning och de överväganden som legat till grund för dess utformning ligger tyvärr utanför de praktiska och tidsmässiga ramarna för detta arbete.

Material

Det material som legat till grund för studien är huvudsakligen av två slag: dels de inspelningar som finns bevarade i programarkiven, dels det mycket omfattande material som förvaras i radiohusets dokumentarkiv och som gjorts tillgängligt för forskarna inom de olika delprojekt som initierats av stiftelsen Etermedierna i Sverige. Vad gäller dokumentarkivets material har jag framför allt använt mig av de protokollsanteckningar från de musikproducerande redaktionernas sammanträden som åtminstone från början av 50-talet och framåt ger en mycket utförlig bild av de överväganden, preferenser, konkurrerande intressen och konflikter som legat bakom utformningen av musikutbudet. Ett inte oviktigt komplement har vidare varit olika slag av offentligt utgivet informations- och marknadsföringsmaterial, framför allt beträffande konstmusikområdet, där radions musikavdelning, sedermera Musikradion, under lång tid utgivit utförliga publikationer, men även t.ex. programtidningen *Röster i radio-TV*. Andra typer av material har utnyttjats i relativt liten utsträckning: undersökningsområdets omfång har medfört att jag i valet mellan att via andra källor fördjupa och perspektivera någon enskild genre eller företeelse och att försöka ge en så helhetlig översikt som möjligt i regel har prioriterat den sistnämnda ambitionen.

Disposition

Studiens uppläggning är huvudsakligen kronologisk, med periodavgränsningar baserade på de större omdaningar som vid olika tidpunkter förändrat villkoren för musiken i etermedierna: införandet av en andra radiokanal år 1955, som också ungefärligen sammanfaller i tiden med televisionens start; radions kanalomläggning år 1966, då indelningen av musikutbudet i de två överordnade genrerna »seriös» och »underhållande» musik befasts genom att dessa i princip tilldelas var sin radiokanal; samt

ombildningen av Sveriges Radio till flera programbolag år 1979, vilken också sammanfaller både med generationsskiftet inom radions redaktioner för konstmusik respektive populärmusik och med förändringar i lyssnarvanor och publikstruktur som i sin tur påverkar musikprogrammets utformning. Inom varje tidsavsnitt bygger dispositionen i stort sett på den indelning av programmen i musikaliska genrer och programgenrer som också avspeglas i företagets interna organisation i olika musikprogramproducerande redaktioner. Framställningen sträcker sig fram till ca 1995, eller tiden strax efter de omvälvningar av det svenska medielandskapet under första hälften av 90-talet vilka innebär slutet för public service-företagets monopolställning och begynnelsen för en etermediemusikalisk blandekonomi, vars framtida öden och äventyr vi på tröskeln till nästa expansionsfas, betingad av de nya digitala teknikerna, ännu bara kan ana.

Till studien hör också en CD med klingande exempel hämtade ur radions musikprogram från 30-talet fram till 80-talet. Jag gav på ett tidigt stadium upp varje ambition att uppnå någon som helst representativitet i urvalet av dessa exempel: det vore också förmätet att tro sig kunna göra det enorma materialet rättvisa i ett stickprov med en sammanlagd speltid av drygt en timme. Exempelsamlingen utgör i stället ett högst subjektivt urval av inslag som jag fastnat för under mina upptäcktsfärder i programarkivet, och här samsas det utstickande och avvikande med det vardagliga och typiska i olika musik- och programgenrer. Förhoppningsvis kan dessa exempel åtminstone ge en liten aning om den mångfald av upplevelser som inryms i 70 års etermediemusikhistoria.

1925–1955: Sirenens sång ur eterhavet

1925–1935: »Kulturinstrumentets fruktansvärda makt och räckvidd«

När Radiotjänst startade sina sändningar den 1 januari 1925 var huvudnumret på programmet en »Festkonsert med anledning av Radiotjänsts övertagande av rundradioverksamheten«.¹ Konserten inleddes med ouvertüren till *Tannhäuser*; på det högtidliga överlämnandet av rundradioverksamheten och tal av styrelseordföranden Per Södermark följde så Schuberts ofullbordade. Efter en paus presenterade den andra delen av konserten ett blandat musikprogram, avslutat av Stenhammars »Sverige« med sång av Gunnar Grip.

Ända från verksamhetens start stod det således klart att musiken skulle komma att bli ett centralt inslag i det nya mediets utbud. Redan i november 1924 hade avtal träffats med Stockholms konsertförening och Kungliga teatern om återutsändning av konserter respektive operaföreställningar. Den första operasändningen ägde rum den 6 januari 1925, då första akten av *Enleveringen ur seraljen* överfördes från Kungliga teatern. Dagen därpå sändes den första konsertöverföringen från Auditorium, där konsertföreningens orkester leddes av Siegmund von Hausegger. Samarbetet med de stora musikinstitutionerna var för övrigt under den första tiden synnerligen intensivt: »bara under den första vårsäsongen tog Radiotjänst med sig lyssnarna sexton gånger till Operan och sjutton gånger till konsertföreningens

symfoniorkester».² Bland andra musikaliska inslag under den första tiden fanns en återutsändning från London den 12 januari, innehållande både en symfonikonsert från Covent Garden och dansmusik från Savoy.³ Den 23 januari presenterades sång till luta av Sven Scholander i ett halvannan timme långt program, den 2 februari sändes ett musikaliskt underhållningsprogram med bl.a. sångerskorna Dagmar Gustafson, Inez Wassner och Kerstin Thorborg, och den 13 februari presenterades en Peterson-Berger-afton med tonsättaren själv som medverkande i ett par Frösöblomster. På långfredagen, den 10 april, överfördes *Matteuspassionen* från Engelbrektskyrkan, och den 16 maj sändes en elevkonsert från Musikkonservatoriet, innehållande ett Berwald-program bestående av ett inledande föredrag av professor Olallo Morales samt tre kammarmusikverk.

Musikens betydelse för radion framgår vidare av att Musikavdelningen förefaller ha varit den första formellt inrättade programavdelningen inom Radiotjänst. Vid styrelsemötet i november 1924 hade beslutats att en »musikexpert« skulle anställas för att handha den musikaliska delen av verksamheten. Valet föll på pianisten och tonsättaren Natanael Broman, vars anställning började den 15 december. Broman var vid det laget redan något av en radioveteran: han hade sedan den 12 mars medverkat i de försökssändningar som bedrevs i Telegrafverkets regi. Ursprungligen tycks avsikten ha varit att han på Radiotjänst skulle fungera som ett slags konsult, men i april 1925 beslöt styrelsen att »knyta herr Broman fastare till företaget».⁴ Därmed hade Radiotjänst fått en fast anställd chef för den musikaliska delen av radioutbudet.

Även om programverksamheten den första tiden naturligt nog koncentrerades till Stockholm kom musikaliska bidrag från övriga landet tidigt in i radioutbudet. Lokala musiksändningar skedde de första månaderna både över Malmö (en symfonikonsert den 15 februari) och över Göteborg (en akt av Leo Falls *Kyska Susanna*, utsänd från Stora teatern den 2 mars). Det första större musikaliska bidraget i riksprogrammet från Göteborg var Verdis



Radions förste musikchef, Natanael Broman, beklädde denna post ända till utgången av 1951, alltså i hela 27 år. Här uppvakts han på sin 70-årsdag 1957 av kolleger från radion. Fr.v. Nils Castegren (musikchef 1957–64), Broman, Sven Jerring och Gereon Brodin.

La traviata, som överfördes från Stora den 2 april. Den 15 maj sändes ett folkmusikprogram från Sundsvall. Den 18 oktober fanns en symfonikonsert från Malmö på tablån, och sedan ett samarbetsavtal träffats mellan Radiotjänst och Göteborgs orkesterförening – landets äldsta symfoniorkester – debuterade göteborgsorkestern i riksprogrammet den 11 november med Mozarts g-mollsymfoni.

Vid ett styrelsemöte i augusti 1925 presenterades planläggningen för säsongen 1925/26. På musikområdet var planerna både omfattande och detaljerade. Bl.a. planerades utsändning av militärmusik varannan söndagskväll och kammarmusik en gång i veckan. Konsertföreningens onsdagskonserter skulle dock under hösten »endast vara reserv på grund av det dåliga konstnärliga resultatet av utsändningarna från Auditorium»; tydligen avvak-

tade man här färdigställandet av Stockholms nya konserthus, som invigdes i april 1926. Vidare skulle operautsändningar i regel förekomma en gång i veckan, och man planerade »specialaftnar» kring olika kompositörer, tidsperioder och stilriktningar, åtföljda av orienterande föredrag. Dansmusik skulle förekomma två gånger i veckan, varav en gång från studio, den andra från Rosenbad eller Royal. För studiomusiken skulle ett »radiojazzkapell» under ledning av Torsten Paban engageras.⁵ Den första specialaftonen sändes i september och ägnades Mozart, med inledande föredrag av Morales. Som vidare exempel på den spिरande föredragsverksamheten kan också nämnas ett program av den tyske dirigenten Max von Schillings med titeln *Zeitströmungen in der Musik*, sänt den 5 februari 1926; av allt att döma var inte bara rubriken utan också själva föredraget tyskspråkigt. Den 27 september samma år framträdde så en mer regelbundet återkommande radiopersonlighet i detta sammanhang, Julius Rabe (vid denna tidpunkt radions programchef i Göteborg), med musikkåseriet *Hur tonerna tala*. Man var också tidigt ute med att granska det svenska musiklivet: den första musikkronikan hölls den 7 december 1925 av Ture Rangström, och den 27 februari 1927 sändes en radiodiskussion under titeln *Radion och musiklivet*.

Radions genresystem

På samma sätt som i musiksamhället i övrigt var radions musikutbud indelat i ett hierarkiskt ordnat genresystem som sträckte sig från »seriös», »konstnärlig» eller »högre» musik till den »underhållande» eller »lägre» musiken. Under lång tid var dock den övergripande klassificeringen av musikaliska genrer i radioutbudet inte tvådelad utan *tre*delad. I programstatistiken för 1925 används sålunda de tre huvudkategorierna »konstnärlig musik», »underhållningsmusik» och »kabaret och dansmusik».⁶ Den förstnämnda är i sin tur indelat i »symfonier, oratorier och allvarlig orkestermusik», »kammarmusik», »instrumentalsoli», »ro-

manser, arior o.d.« samt »operor«. Underhållningsmusiken har endast en underavdelning, »lättare orkestermusik«, medan den tredje kategorin består av »kabaret«, »folkmusik« och »dansmusik«. År 1926 tillkommer »operetter« och »grammofonmusik« i underhållningsmusikkategorin. År 1927 skiljs »allvarlig orkestermusik« från »symfonier och oratorier«, och »militärmusik« och »körsång« är nya underhållningsmusikformer. Samma år delas »kabaret« upp i »kabaretsketcher« och »kabaret« (där den senare kategorin innehåller underhållningsprogram med musikaliska inslag), folkmusiken döps om till »allmogemusik« och dansmusiken uppdelas i »gammal dansmusik, dragspel« och »modern dansmusik«. Denna tredelning används också i verksamhetsberättelsernas programstatistik t.o.m. år 1937.⁷

Radions genresystem ger en instruktiv illustration till det fenomen som musikforskaren Olle Edström kallat »mellanmusik«, d.v.s. det område av musikaliska genrer som beträffande estetisk och social status står mellan utpräglat »höga« och »låga« musikformer.⁸ Mellanmusiken eller »den högre underhållningsmusiken« utgjordes vid denna tid av exempelvis (för att citera 5-årsjubileumsbokens beskrivning av radioorkestrarnas arbetsområde) »populära sviter och uvertyrer, operafantasier och operett-potpurrier, danser och stämningsstycken från olika land och från skilda tider«.⁹ Ett gemensamt drag för mycket av mellanmusiken var närheten till den klassisk-romantiska konstmusiken vad gäller musikalisk struktur och uppförandep Praxis, men den skilde sig från mer komplexa och utsträckta former som symfonisk musik och opera. I andra änden av det musiksocila spektret gränsade mellanmusiken till schlager, gammal och modern dansmusik, visor och kupletter, som visserligen kunde omformas till mellanmusik (t.ex. i potpurrier arrangerade för ensembler av klassiskt skolade musiker), men som i sina normala funktionssammanhang (framför allt vad gäller dansmusiken) hade en lägre social och estetisk status än denna.

Mellanmusik i denna bemärkelse spelade under lång tid en mycket viktig roll i radions musikutbud. I tabell 1 (se bilaga)

redovisas data beträffande den sammanlagda sändningstiden för musik och fördelningen på olika musikaliska genrer under Radiotjänsts första decennium. Som tabellen visar är andelen underhållningsmusik de första åren mellan 20 och 25 procent; mot slutet av 20-talet ökar den kraftigt och ligger därefter relativt konstant på strax över 40 procent. Denna ökning sker på bekostnad av »kabaret och dansmusik«, vars andel av musikutbudet minskar från över 35 procent de första åren till ca 20 procent efter år 1930. En del av orsakerna till dessa förändringar diskuteras vidare nedan.

De första orkesterresurserna

Radiotjänst förfogade vid programverksamhetens början inte över någon egen orkester. Vid festkonserten på nyårsdagen 1925 anlitas en av Stockholms större biograforkestrar, Skandiabio-grafens orkester, under ledning av sin ordinarie kapellmästare Gaston Borch. Under stumfilmstiden var biografmusiken en viktig del av det levande musiklivet och biograforkestrarna ofta både stora och professionella: i radioprogrammet den 13 januari 1925 ingick sålunda en kvällssändning med »Orkestermusik från Palladium av Trobäcks 17-mannaorkester«, alltså en återutsändning av en vanlig biografföreställning. Den 16 februari debuterade dock i en musiksändning en ensemble med namnet »Radiotjänsts orkester«, bestående av 8 musiker med violinisten Charles Barkel som kapellmästare. Denna orkester hade för övrigt gjort sin radiodebut redan den 19 januari, men då under den något anonyma beteckningen »en konstnärsensemble från Konsertföreningen«.

Radiotjänsts orkester, eller Radioorkestern som dess officiella namn löd från den 1 september 1925, bildade stommen för den inom företaget organiserade musikaliska verksamheten. År 1926 övertog hovkapellmästaren Nils Grevillius dirigentskapet, och ensemblen utökades till »s.k. odeonbesättning« om 24 musiker.

Genom ytterligare förstärkning av blåsarstämmorna kom orkestern att från 1927 omfatta 27 musiker.¹⁰ Dessa hämtades i första hand från Stockholms konsertförenings orkester och hovkapellet; musikerna var kontraktsanställda med (fr.o.m. 1927) en ordinarie radiotjänstgöringstid på 20 timmar i månaden, varav högst 12 utsändningar. I 5-årsboken namnges orkesterns samtliga 27 medlemmar (samt en »extra« harpist); bland dem återfinns bl.a. Hilding Rosenberg, som trakterade piano, celesta och harmonium – Rosenberg var för övrigt också en flitigt anlita ackompanjator under radions första år. Som framgått av citatet ovan spelade radioorkestern i första hand mellanmusik – »hela den stora repertoaren mellan restaurangorkestrarnas underhållningsmusik och de stora symfoniorkestrarnas program«.¹¹ På grund av orkesterns begränsade numerär innebar däremot framförandet av större symfoniska verk problem. Piano och harmonium fungerade den första tiden som »surrogatinstrument« för saknade stämmor i specialarrangemang av större orkesterverk, men denna lösning framstod inte som särskilt lyckad, och användningen av dessa surrogat minskade efter hand som orkestern byggdes ut.

Under våren 1928 förekom presskritik mot uppläggnings av Radiotjänsts symfonikonserter, vilket föranledde styrelsen att tillsätta en kommitté för utredning av den symfoniska musiken ställning i radioprogrammet. Kommittén, som bestod av Olallo Morales, Julius Rabe (sedan 1927 riksprogramchef) och musikchefen Broman, kom till den slutsatsen att man i radions sändningar försummat »sådan musik, som måste anses äga ett såväl populärt som uppfostrande värde« (exempelvis wienklassikerna), medan »moderna tonsättare, vilkas musik otvivelaktigt måste betraktas såsom mindre lättfattlig för den stora publiken, upptaga huvuddelen av den sålunda utförda musiken«. Förklaringen till detta sågs ligga i att orkesterföreningarnas program (som stod för lejonparten av den symfoniska musiken i radio) i första hand var riktade mot »den musikaliskt mer utvecklade storstadspubliken«. För att lösa dessa problem föreslog kommit-

tén dels förhandlingar med konsertföreningarna om »planmässigt ordnade konserter å för radiopubliken gynnsammaste tid«, dels att radioorkestern

med tillbörlig förstärkning [borde] tagas i anspråk för utförande av klassisk tonkonst, vald med särskild hänsyn till radiolyssnarnas behov av lättfattlig musik av folkuppfostrande karaktär, och förlagd till en tidpunkt, som endast obetydligt utnyttjar bästa programtid.¹²

Ett »oeftergivligt villkor« för radioorkesterns förstärkning var vidare att den utökades till en sådan numerär att surrogatinstrumenten piano och harmonium kunde göras fullständigt överflödiga. Som en lämplig orkesterstorlek angavs 32 musiker. På grund av ekonomiska förhållanden skulle det dock dröja ytterligare fem år innan denna utbyggnad kunde ske: först den 1 oktober 1933 utökades radioorkestern till att omfatta 33 musiker.

Förutom radioorkestern användes också ett par andra fasta ensembler i musiksändningarna. I 5-årsboken nämns »det nuvarande radiokapellet [...], vilket i programmen spelar i stort sett samma repertoar som restaurangorkestrarna«.¹³ I Göteborg hade av musiker från Göteborgs orkesterförening sammansatts en mindre stråkorkester (ca 12 man) under ledning av Carl Garaguly. Denna ensemble spelade »den visserligen icke alltför talrika men både populära och konstfulla repertoar, som finnes för stråkorkester«. Sannolikt är det också denna orkester som 1932 omnämns som »en mindre orkester i Göteborg, kammarorkestern« under ledning av Tor Mann.¹⁴

År 1932 beskrivs radioorkesterns verksamhet på följande sätt i verksamhetsberättelsen:

Programvalet för radioorkestern har fullföljt huvudsakligast tre syften: dels att göra den i bästa mening populära orkestermusiken tillgänglig för radiopubliken, varvid särskilt eftersträfvats att göra den svenska repertoaren så fyllig

som möjligt; dels att inom gränserna av radioorkestrernas klangliga resurser presentera den symfoniska musik, som på grund av att Radiotjänst ej behärskar orkesterföreningarnas programval, icke blivit tillgodosedd genom rundradiering av dessas konserter; dels slutligen att ge en värdig och festlig ram för solistiskt framträdande av inhemska och utländska artister av större mått.¹⁵

Vidare användes orkestern också för konserter i anslutning till den musikhistoriska föredragsserien *Musikens mästare*. Som citatet ovan visar var alltså en viktig drivkraft för radions orkesterpolitik en folkbildningspedagogiskt motiverad strävan efter ett större inflytande över programläggningen än vad man kunde uppnå genom att återutsända orkesterföreningarnas konserter – programmen för dem hade radion ringa möjlighet att påverka.

Ett nära samarbete mellan radion och orkesterföreningarna var dock nödvändigt för att fylla musikprogrammen, och som framgått ovan etablerades detta samarbete också tidigt. Förutom de huvudsakligen kommunalt finansierade orkestrarna i Stockholm, Göteborg och Malmö utvidgades samarbetet efter hand till att också omfatta de statsunderstödda orkesterföreningarna i Helsingborg, Gävle och Norrköping. Säsongen 1929/30 sändes sålunda sju konserter från Göteborg, fyra från Malmö och två vardera från de tre sistnämnda städerna. Stockholmsorkestern stod för den största andelen av de symfoniska konserten – bl.a. hade det »redan blivit tradition att från Konserthuset i Stockholm återutsända Beethovens nionde symfoni, detta den klassiska musikkulturens titaniska huvudverk«.¹⁶ År 1932 omfattade utsändningarna från orkesterföreningarna elva konserter från Stockholms konsertförening, tio från Göteborg, fyra från Malmö och en vardera från Helsingborg, Gävle och Norrköping. Genom detta samarbete kunde man i repertoaren införliva »ett stort antal musikaliska mästerverk, som genom sin orkesterbesättning ligga utom räckhåll för den ordinarie radioorkestern«.¹⁷ Detta år inleddes också samarbete med Folkkonsertförbundet i Stock-

holm i form av återutsändning av förbundets kammarmusikkonserter i Lilla Konserthussalen. Vidare samarbetade Radiotjänst också med de så kallade SOR-orkestrarna, d.v.s. orkesterföreningar med övervägande amatörer som medverkande, och år 1932 sändes konserter med Sundsvalls orkesterförening, Gällivare-Malmbergets musiksällskap och Akademiska kapellet i Lund. I verksamhetsberättelsen nämns också att »den av arbetslösa musiker sammansatta s.k. Symfoniorkestern, som under sommarmånaderna spelade å Stockholms Stadshus, ett par gånger bereddes tillfälle framträda för radiolyssnarna» – som ett resultat av depressionen och ljudfilmens genombrott, med åtföljande nedläggning av biografernas orkestrar, var arbetslösheten bland yrkesmusiker mycket hög under första hälften av 30-talet.¹⁸

Under de närmast följande åren förekom även enstaka utsändningar från orkesterföreningarna i Örebro och Halmstad. Bland de SOR-orkestrar som framträdde i radio fanns bl.a. Hofors Musiksällskap, Svenska Ungdomsringens stråkorkester, Örnsköldsviks musiksällskap, Trafiktjänstemännens orkester, ABF:s kammарorkester, Luleå orkesterförening samt Folkliga musikskolans orkester i Ingesund. De sex större orkesterföreningarna förblev dock stommen i radions konsertverksamhet ända fram till orkesterreformen år 1937.

Den sceniska radiomusiken

Som redan nämnts hade operan en framskjuten plats på den tidiga radiomenyn. Det första avtalet med Kungliga teatern stipulerade att Radiotjänst under 1925 skulle ha rätt att återutsända inte mindre än 50 föreställningar – dock med det förbehållet att utöver Ouvertyren högst två akter per föreställning fick sändas i radio. Som 5-årsboken uttrycker det: »Det verkade kanske en smula snöpligt att icke få vara med om hela föreställningar, men det blev i gengäld opera så mycket oftare.» Ett annat problem var de tekniska svårigheter som överföringen av scenföreställningar

medförde: »Orkestern överröstade lätt sångarna, och deras rörelse på scenen inverkade ofördelaktigt på resultatet i radio.«¹⁹ Efter två år träffades en överenskommelse med KT om att de föreställningar som sändes i radio skulle ges utan publik, scenisk handling och rekvisita:

Och så upplevde man den synen, att kören satt och stoppade strumpor och löste korsordsgåtor, medan Faust, i skjortärmar och utan krage, hade sitt första möte med Margareta. Synen var grotesk och för denna typ av operasändningar präglades hastigt det karakteristiska ordet »skjortärmsoperor«.²⁰

I 5-årsboken anges den första skjortärmsoperan ha varit just Gonouds *Faust*, som sändes den 14 januari 1927. Formen hade dock prövats långt tidigare än så. I de ovan nämnda programplanerna från augusti 1925 omtalas att försök skulle göras »att anordna operaprogram på studion under medverkan av Radiotjänsts orkester och kör samt utanför Kungliga teatern stående solister«. Den första studiooperan av detta slag, Tjajkovskijs *Eugen Onegin*, sändes den 13 december samma år. Föreställningen blev en stor framgång och upprepades den 29 december. Den påföljande våren sändes ytterligare ett antal studiooperor, bl.a. den 25 mars Glucks *Orfeus* i samarbete med Musikkonservatoriet och under ledning av Morales.

Så småningom lärde man sig dock att bemästra scenföreställningarnas tekniska svårigheter med hjälp av flermikrofonteknik:

Lika fulländat som vid »skjortärmsoperan« fick man naturligtvis nu icke ut den musikaliska delen av föreställningen, men man vann tillbaka *livet* och återerövrade musikens intima kontakt med den dramatiska handlingen. En del ovidkommande buller kan ibland störa; det är synnerligast trampandet på det ekande scengolvet vid stora folkscener och vid balettens uppträdanden, som kan irritera. Men i

stort sett torde man få kalla även den akustiska kvaliteten mycket god, och mångfaldiga gånger har man kunnat konstatera, att man i radion uppfångat sångens text bättre än för det mesta när man sitter i operans salong.²¹

Studiooperaformen odlades dock även i fortsättningen i viss utsträckning. Den 7 september 1929 prövades också en ny presentationsform för opera i radio, då den första grammofonoperan – första akten av *Aida* – utsändes.²² Större delen av operasändningarna utgjordes dock fortfarande av överföringar från Kungliga teatern. Under 1929 tycks ett nytt avtal med denna institution ha trätt i kraft: sändningstiden för opera minskar markant detta och påföljande år, för att fr.o.m. 1930 ligga på ca 25 timmar/år, vilket kan jämföras med ca 50 timmar/år under perioden 1925–28.

Enligt verksamhetsberättelserna överfördes under åren 1932–35 ca ett dussin operaföreställningar per år från Kungliga teatern. År 1934 bedrevs också med anledning av teaterutredningens förslag om nya former för samarbete mellan radion och Operan försöksverksamhet med särskilt för radio arrangerade eller bearbetade versioner av operaverk: en konsert med avsnitt ur Verdis »mest berömda operor« den 22 mars och Wagners *Lohengrin* »i för radio särskilt bearbetad form« den 7 maj. I december 1935 träffades så ett nytt avtal med Operan som medgav radioutsändning i obegränsad omfattning av operans föreställningar: »Denna nya ordning, som tillämpas fr.o.m. år 1936, torde medföra dels större smidighet i programarbetet, dels ökad möjlighet att presentera den relativt svåråtkomliga konstart som operan är i radio, i en för lyssnarna bättre avpassad form.«²³ Avtalet fick omedelbar effekt: fr.o.m. 1936 sändes i regel 25–30 operaföreställningar per år, vissa år så många som 37, och därutöver några studio- och/eller grammofonoperor varje år. Detta rikliga utbud bestod ända till 1948, då ett nytt avtal avsevärt begränsade utrymmet för operasändningar i radio.

Fr.o.m. 1926 finns också ett antal operettföreställningar med i

programstatistiken. Dessa producerades inte av Musikavdelningen utan av Teateravdelningen – gränserna mellan operett och andra av Teateravdelningen efter hand odlade former av musikalisk underhållning förefaller ha varit tämligen flytande. Musikavdelningens orkesterresurser torde dock i regel ha varit inblandade i produktionerna. Som mest sändes ca 20 timmar operett per år; från 1932 berättar verksamhetsberättelserna om i genomsnitt sju operettföreställningar per år, varav en eller två är överföringar från Oscarsteatern, de övriga studioproduktioner. Mot slutet av 30-talet ökar dock operettutbudet markant. Från Musikavdelningens sida märks först i början av 40-talet, då avdelningen formellt indelats i en seriös och en underhållande sektion, något mer påtagligt intresse för operettformen.

Den moderna dansmusiken och lyssnaropinionen

Liksom vad gäller operamusiken var det stora utbudet av modern dansmusik under de första åren sannolikt inte så mycket ett led i en genomtänkt programpolitik som en följd av att man var hänvisad till att i programverksamheten använda sig av den musik som fanns tillgänglig i det omgivande musiklivet. Den första sommarsäsongen dominerades musikutbudet helt av den underhållnings- och dansmusik som kunde överföras från hotell, restauranger och nöjesparker, främst i Stockholm, men också från Liseberg i Göteborg och Kungsparken i Malmö. Under sommaren 1925 gjordes ett drygt 60-tal sådana överföringar. Som nämndes ovan ingick i planerna för 1925/26 dansmusiksändningar två dagar i veckan, och även de närmast följande åren var utbudet av dansmusik omfattande. Programstatistiken fr.o.m. 1927, då dansmusiken börjar differentieras i »modern« och »gammal«, visar en övervikt för den moderna, som i genomsnitt svarar för ca 65 procent av all dansmusik. Denna musik var i allmänhet förlagd till onsdags- och lördagskvällar; exempelvis sändes under veckan 29 januari – 4 februari 1928 dels på onsd-

gen (1 februari) en timme dansmusik från Grand Hotel Royal med Dick de Pauws orkester, dels på lördagen (4 februari) två timmar från Kristallsalongen med Helge Lindbergs orkester. Onsdagsprogrammet innehöll dessutom 25 minuter gammal dansmusik med Pinets orkester och lördagsprogrammet en halvtimme »allmogemusik« med »riksspelmännen Hall, Forslin samt Bergsman med söner».²⁴

Frågan om huruvida detta utbuds omfattning överensstämde med radiopublikens önskemål fick ett måhända oväntat svar i den stora lyssnarenkät som i början av juni 1928 sändes ut till samtliga licensinnehavare (vid denna tidpunkt ca 360 000) och resulterade i ca 155 000 svar.²⁵ Licensinnehavarna ombads i enkäten ta ställning till omfattningen av utbudet för var och en av 20 programtyper, varav 13 utgjordes av olika musikaliska genrer (inklusive kabaret). Resultaten visade att de fem minst populära typerna var musikgenrer: i fallande impopularitetsordning modern dansmusik, opera, symfonikonsserter, operetter samt solosång. Inte mindre än 39 procent av de svarande ville helt ta bort den moderna dansmusiken ur programmet, och ytterligare 33 procent ville att detta utbud skulle minska. Bland de fem mest populära kategorierna fanns tre musikgenrer (de fem var i fallande popularitetsordning folkvisor och allmogemusik, gammal dansmusik, föredrag, dragspelsmusik samt dagsnytt). Enligt enkätsvaren ville 57 procent av de svarande ha mer folkvisor och allmogemusik, 56 procent mer gammal dansmusik och 54 procent mer dragspelsmusik.²⁶ Resultaten kommenteras på följande sätt: »Av svaren framgick, att det minst omtyckta var jazzen, medan folkvisor och allmogemusik åtnjöt den största populariteten.»²⁷ I tolkningen av resultaten sattes alltså likhetstecken mellan »modern dansmusik« och »jazz«, även om mycket av den musik det här var fråga om i ett sentida perspektiv knappast skulle betraktas som jazz i mer specifik mening.²⁸

I essän »Kultur, teknik och radio«, också ingående i 5-årsboken, kommenterar Ivar Harrie enkätens resultat:

När den stora radioenquëten noterade en hart när förkrossande opinion *mot* utsändandet av operaföreställningar och symfonikonsalter från offentliga lokaler, så berodde det nog delvis på denna fjärrlyssnandets oförmåga att förmedla *hela* stämningen, hela ensemblen av intryck. Men också något annat kom med i spelet: allmänhetens djupt rotfästa misstro och avoghet mot konstnärlig musik. [...] Visst har man pretentioner – man avskyr ju jazz och begriper inte, hur Radiotjänst vill skicka ut sådan smörja. Men man avskyr jazzen, inte därför att den inte är konst, utan därför att den inte är snarvacker. Den stöter bort och chockerar genom vad den har gemensamt med den konstnärliga musiken. Och mot bäggedera sättes upp den vackra musiken, den musik som folk kan begripa – glosan har aggressivt [sic] tonfall; förr i världen var det visst *Jungfruns bön*, numera *Valse triste* och *Solveigs sang*.²⁹

Betraktad som adekvat uttryck för en allmän lyssnaropinion var enkäten sannolikt behäftad med en rad felkällor. En av dessa, »den honnetta ambitionen«, påpekas av Harrie:

Deltagarna i enquëten voro icke anonyma; och ingen svensk vill rätt gärna skylta med namn och adress som en bildningens fiende. Samme Svensson, som ur sitt hjärtas innersta yrkade på mer dragspelsmusik, fredade sitt goda namn och rykte genom att samtidigt kräva mer allmänbildande föredrag; en bannbulla mot den moderna dansen satte sen ytterligare stil på blanketten.³⁰

En annan möjlig felkälla har att göra med frågan om representativitet: enkäten var inte riktad till lyssnarna utan till licensinnehavarna, en grupp som vid denna tid utgjorde drygt 5 procent av befolkningen och vars sociala och ekonomiska status och åldersfördelning sannolikt avvek från vad som kännetecknade den samlade gruppen radiolyssnare. Likväl kan enkätsvaren kanske

ses som en bild av den sociokulturella situationen vid en tidpunkt innan radion ännu hunnit få någon större inverkan på musikvanor och musiksmak; i den mån de ur ett sentida perspektiv framstår som kuriösa exempel på en småskuren konservatism ger detta en indikation om de nya musikmediernas omvälvande inverkan på lyssnarnas attityder till olika musikgenrer genom de mellanliggande årtiondena.

Oavsett eventuella svagheter i undersökningsmetoden tycks enkätens resultat verkligen ha haft effekter på radions programpolitik. Som framgår av tabell 1 minskade utbudet av »Kabaret och dansmusik« markant från år 1928 till 1930. En närmare granskning av statistiken visar att minskningen år 1929 främst beror på en nedskärning av kabaretutbudet; följande år avtar emellertid också utbudet av modern dansmusik markant både i relativa och i absoluta tal. Att denna förändring inte bara berodde på en ambition att tillmötesgå lyssnarnas önskemål utan också på en kulturpedagogisk strävan att höja nivån på deras musiksmak framgår av att utbudet av gammal dansmusik – alltså en av de mest populära musikformerna – *också* minskar. Den omfattning av radioutbudet av »lägre« musik som därmed etablerades i början av 30-talet skulle komma att vara i stort sett oförändrad fram till slutet av andra världskriget.

Grammofonen i radio

Av tabell 1 framgår vidare att grammofonmusiken under radions tidigaste år spelade en ytterst marginell roll i programmet. Enligt programstatistiken sändes under 1925 över huvud taget ingen grammofonmusik, följande år användes grammofonen ca 6 timmar i programmet och 1927 ca 4,6 timmar. Annonserad grammofonmusik förekom för första gången den 7 juni 1926; vid detta tillfälle rådde konflikt med Musikerförbundet, som hade förklarat radion i blockad, och inga överföringar kunde därför äga rum från restauranger och nöjesparker. Under de

första åren använde Sven Jerring stundom medhavda skivor ur sin privata skivsamling som buffert vid oplanerade pauser i programmet. Grammofonmusiken förefaller av radions musikansvariga snarast ha betraktats som ett bristfälligt surrogat för den egentliga musiken, d.v.s. det levande musikframförandet. Denna inställning kommer på ett illustrativt sätt till uttryck i Gösta Nystroems uttalande i radions 10-årsbok. Nystroem inleder med att som sin personliga uppfattning hävda den levande musikens försteg framför den »mekaniska«, men erkänner fortsättningsvis »radions kulturella uppgift och musikuppföstrande betydelse för den stora massan« och avslutar på följande vis:

...vi komponister ha all anledning att vara nöjda med den personliga insats, vi tack vare radion kan göra i detta arbete – samtidigt som vi få sända upp böner till musikrobotarnas anfader grammfonen och dess ättling radion, att i nåder se till den tynande levande musiken och ej med en mekanisk gastkramning förpassa den till evig tystnad.³¹

En förklaring till den negativa inställningen till grammofonmusik är naturligtvis den bristfälliga ljudkvaliteten hos de tidiga grammofoninspelningarna. Vid mitten av 20-talet hade emellertid elektrisk inspelningsteknik börjat komma till användning, och vid radions utsändningar av grammofonmusik ersattes snart den första tidens praxis – att helt enkelt placera en mikrofon framför ljuddosan på en vanlig mekanisk grammofon – av elektrisk avspelning av skivor med hjälp av en »adapt« eller »pick-up«.³² Den 5 november 1928 kom grammofonmusikens genombrott i radio, då Bo Willners introducerade den första officiella grammofontimmen, en programform som efter hand skulle visa sig bli en av radions mest seglivade institutioner. Grammofontimmen sändes i regel varje vardag med start kl. 17.45 eller 18.00. Dess införande återspeglas omedelbart i programstatistiken; två år senare (1930) utgörs över en fjärdedel av musikutbudet av

»mekanisk« musik. I 5-årsboken berättas om principerna för sammansättningen av grammofontimmarna:

Grammofonupptagningarnas tekniska utveckling under sista åren skapade en oerhörd högkonjunktur för grammofonindustrin, och man kunde därför räkna med att även bland radiolyssnarna förefanns ett stort intresse att lära känna och pröva nya skivor, som kunde komma ut i handeln. Radiotjänst har därför lagt an på att under sina grammofontimmar i främsta rummet presentera nya skivor samt naturligtvis också att låta ur alla synpunkter särskilt värdefulla och populära inspelningar komma med. Genom grammofonen öppnades således för radiolyssnarna möjligheten att i ett fullgott återgivande få höra även alla de stora utländska artister, som det eljest knappast skulle ligga inom den svenska radions förmåga att engagera.³³

Kort sagt, grammofontimmen presenterade en bred blandning av nytt, värdefullt och populärt. Man var också medveten om att musiksmaken hos grammofontimmens lyssnare inte var mindre heterogen än hos radiolyssnarna i gemen, liksom att mediet i sig kunde utöva en viss fascination:

Naturligtvis dela sig lyssnarna även i fråga om grammofonmusiken i tre stora läger: de som endast vilja ha högre musik, de som endast vilja ha lätt underhållningsmusik och jazz och slutligen de som äro glada och nöjda åt både det ena och det andra – »bara det är grammofon«.³⁴

Som framgår av tabellbilagans kommentarer hänfördes till att börja med all grammofonmusik i programstatistiken till underhållningsmusiken; möjligen kan här en generell attityd till »mekanisk musik« som per definition ett lågkulturellt fenomen ha spelat in. I själva verket var grammofonmusikens genresammansättning tämligen blandad – så kan t.ex. de ovan nämnda gram-

mofonoperorna anföras som ett exempel på »högre« grammo-
fonmusik. Grammofontimmarnas utbud var något lättare, bl.a.
på grund av att man undvek att spela alltför långa stycken, men
också här fanns allehanda musikaliska genrer företrädde. En
granskning av en veckas grammofontimmar (22–28 oktober
1933) visar på den typiska uppläggningsen av programmet. Tim-
men startade med tyngre verk ur den historiska konstmusiken:
en ouvertyr, ett operautdrag, därefter kanske en romans och ett
karaktärsstycke. Via ett operettpotpurri eller ett manskörsstycke
leddes programmet så över till schlager- och dansmusiken (mo-
dern och/eller gammal): en foxtrot, en vals, en polka, kanske en
tango. Timmen avslutades i regel med en marsch.

Sommaren 1933 introducerades också, som ett komplement
till vardagarnas grammofontimmar, grammofonkonserter på
söndagsförmiddagarna. Dessa konserter var avsedda att innehålla
»musik av högre konstnärlig syftning«. Bland de verk som
framfördes märktes »Brandenburgkonsert av Bach, delar av sym-
fonier och oratorier, pianokonsert i d-moll av Rachmaninov
m.m.«³⁵ Söndagskonserten den ovan nämnda höstveckan samma
år (d.v.s. den 22 oktober) ägnades enligt programtidningen åt
musik av »Frans Lizt« [sic]; bl.a. spelades dennes h-mollsonat, ett
verk i en enda sats med ca en halv timmes speltid.³⁶ Följande år
omtalas i verksamhetsberättelsen att bland de verk som spelats
vid dessa grammofonkonserter förutom de klassiska mästarnas
även fanns »verk av moderna tonsättare såsom Stravinskij's
Psalmsymfoni, tre symfonier av Sibelius, orkestersviter och
stråkkvartetter av Ravel, Debussy, Milhaud m. fl.«³⁷ I och med
grammofonoperorna och söndagskonserterna befästes grammo-
fonens status som ett neutralt medium för alla slags musik, snarare
än ett »skräpmedium« för den lägre underhållningsmusi-
ken. Detta avspeglas efter hand också i programstatistiken, där
den separata redovisningen av grammofonmusiken försvinner år
1938.

Radions plats i musiklivet

När Radiotjänst startade sin verksamhet fanns få förebilder vad gällde utformningen av musikprogram för radio. Den första tiden var man hänvisad till att i första hand spegla det musikliv som redan fanns etablerat utanför företagets domäner. De första årens radiomusikaliska överdrifter visade tydligt att existerande musikutbud och presentationsformer inte alltid var de mest ändamålsenliga för radions vidkommande. Mycket tidigt finns dock också uttalade ambitioner hos programansvariga att både utveckla nya, mer »radioegna« former för musikprogrammen och att inte enbart spegla det omgivande musiklivet utan också aktivt gripa in och påverka det svenska musiksamhället. Radions intåg som en ny aktör på den offentliga musikarenan var självfallet inte konfliktfritt; den betraktades till viss del som en konkurrent till de institutioner med vilka den också sökte samarbete. Så föregicks t.ex. Radiotjänsts första försök att anordna offentliga konserter (år 1931) av en intensiv kontrovers med Konsertföreningen och Musikaliska akademien. En serie om 11 offentliga folkkonserter kom slutligen till stånd på sommaren detta år, men det skulle sedan dröja till mitten av 40-talet innan offentliga konserter i radions regi åter anordnades.³⁸

Ett uttryck för ambitionerna att skapa för radion mer ändamålsenliga former för musikprogram var den kompositionstävling som utlystes år 1930. Radiotjänsts 10-årsbok berättar:

Det har [...] synts angeläget att stimulera våra dagars komponister att skapa sådan musik, som utan att göra koncessioner ifråga om konstnärlig halt äger sådan karaktär och sådana proportioner, att den moderna människan även i radio kan finna utbyte av att lyssna därtill. I detta syfte utlyste Radiotjänst på våren 1930 en pristävlan för åstadkommande av för radioorkestern lämpliga verk. Åtminstone ett par verk av obestridligt värde tillfördes därigenom den svenska musiken.³⁹

Den 17 april 1931 sändes så ett program betitlat *Ny svensk radiomusik* med undertiteln »prisbelönade verk i Radiotjänsts musikpristävlan«. Fyra verk presenterades: Eric Westbergs *Lustspelsuvertyr* och *Gask* (en »symfonisk dikt i rondoform«), Gunnar de Frumeries *Svit för kammarorkester* samt Oskar Lindbergs *Per Spelman han spelte*, en »svensk rapsodi«. Av de fyra verken framhävde tidningen *Radiolyssnaren* särskilt Westbergs *Gask* – ett stycke programmusik skildrande en studentfest – genom att återge ett utförligt program som i högstämda ordalag beskrev studentlivets fröjder.⁴⁰

En inte oviktig faktor för utvecklandet av mer radioegna programformer var det begynnande användandet av inspelningsapparat, till att börja med främst för dokumentation, men efter hand också som ett hjälpmedel i programarbetet. Inspelningarna gjordes vid denna tid med grammofonteknik på lackskivor. Den såvitt jag kunnat finna äldsta bevarade musikinspelning som upptagits i Radiotjänsts egen regi härstammar från 1932: Norlanderkupletten »O min Carl-Gustaf« med sång av hallåmannen Carl-Åke Wadsten till pianoackompanjemang av Hjalmar Meissner.⁴¹ De följande åren växer beståndet av inspelningar till en början långsamt, sedan allt snabbare.

Bland dessa tidiga upptagningar återfinns efter hand en för radions 10-årsjubileum av Ture Rangström komponerad Ouvertyr, *Upptakt*, framförd av Radioorkestern under Grevillius ledning. Kompositörens uttalande i 10-årsboken kan stå som en summering, formulerad i en för det solenna tillfället lämpligt avpassad höglitterär stil, av radiomusikens första årtionde:

Nu firar den officiella svenska strålkastningen 10-årsjubileum [...] Då är det tillbörligt, att hälften av min okunniga ande böjer sig för det stolta kulturinstrumentet, dess uppgift, insats och värden. [...] Den andra hälften av min okunniga själ bävar dock ännu inför kulturinstrumentets fruktansvärda makt och räckvidd. [...] Som tonsättare tackar jag, utan okunnighet, Svensk Radio för dess redo-

bogna bidrag till vårt lands musikaliska odling – i allvar och lek – och vår tonkonsts stöd.⁴²

1935–1945: Radiomusiken finner sina former

Vid tiden för radions 10-årsjubileum befann sig det ännu unga mediet mitt i en fas av kvantitativ expansion och kvalitativ utveckling av sina specifika uttrycksmöjligheter. Den kvantitativa utvecklingen avspeglas tydligt i verksamhetsberättelsernas återkommande rapporter om antalet licensinnehavare: vid utgången av 1932 fanns 608 624 licenser, tre år senare var siffran 834 143 och i slutet av 1937 hade 1 074 473 licenser lösts. Vid utgången av 1941 var siffran 1 550 691, och i slutet av 1945 fanns 1 839 911 licensinnehavare.

Det magiska talet 1 miljon radiolicenser uppnåddes den 22 mars 1937. Som ett led i radions efter hand alltmer framträdande tendenser till självbespeglning firades denna milstolpe genom utsändning den 8 april av ett speciellt program kallat *Parad för millionen*. Programmet beskrivs i verksamhetsberättelsen som

en av de största och i tekniskt hänseende mest krävande utsändningarna i den svenska radions historia. Fyra orkestrar, flera körer och ett stort antal solister, däribland många av radions och Sveriges främsta, medverkade, och utsändningen skedde från sex studios i Stockholm och från flera platser ute i landet.⁴³

Det nitiska licensräknandet avbröts emellertid inte med detta, och inte heller världskrigets utbrott kunde helt dra uppmärksamheten från de siffror som symboliserade de svenska framstegen på radioområdet. År 1940 heter det exempelvis:

Det är visserligen under kristid svårt att få tillförlitliga och snabba rapporter om radions utveckling i främmande län-

der, men det står utom allt tvivel, att den svenska radion vad licenstäthet angick under 1940 intog den främsta platsen i Europa.⁴⁴

Följande år, då siffran 1 500 000 licenser hade uppnåtts, förleds verksamhetsberättelsens krönikör i sin iver över framåtskridandet till en liten statistisk blunder:

Med sina 1 550 691 licenser och en radiolicenstäthet av 243 per invånare [sic] är vårt land nu Europas radioland nr 1 [...] Det är ett gott vittnesbörd om vår kulturella och ekonomiska standard.⁴⁵

Radiotjänst sände ett jubileumsprogram betitlat *Honnör för lyssnarna* för att fira den 1 500 000:e radiolicensen på dagen fyra år efter att man firat den miljonte. I samband med detta »stora paradprogram med stjärnartister« utdelades en jubileumspokal till licensinnehavaren, 11-årige Åke Svensson från Höör. Med *Upptakt* den 1 september 1942 firades den 1 600 000:e licensen, som hade lösts av snickaren Sven Zandén, Vännäsby, »vilken inbjöds till Stockholm, erhöll en jubileumslicens på tio år framåt och medverkade i programmet. Han var själv amatörmusiker.« Den 27 november 1943 uppnåddes siffran 1 700 000 licenser; jubileumslicensen hade lösts av sjuksköterskan Inga Sköld i Hällnäs, vilken belönades med fri licens på livstid.⁴⁶

Denna sifferexercis mitt under pågående världsbrand kan förefalla något makaber. Kanske var dock orsaken inte märkligare än att de oroande krigskommunikéerna utifrån kunde förträngas med hjälp av dessa tydliga tecken på att kulturella framsteg åtminstone ägde rum på hemmaplan. Mot krigets slutskede tycks också intresset för licenstalen märkbart avta: den 7 mars 1945 uppnåddes 1 800 000 licenser, men något jubileumsprogram eller någon belöning till licenslösaren tycks inte ha förekommit. Detsamma gäller för övrigt den 2 000 000:e licensen, som löstes strax efter halvårsskiftet 1948.

Förutom licenstillväxten firades också företagets decenniejubileer med tillbörlig pompa. Som nämnts ovan celebrerades 10-årsjubileet med ett beställningsverk av Rangström – även övriga program den första veckan år 1935 hade »en viss jubileumsprägel». ⁴⁷ Radiotjänsts 15-årsjubileum uppmärksammades den 31 december 1939 med jubileumskavalkaden *Vår stämman i etern*, och den 1 januari 1945 sändes *Radiotjänst 20 år* med den något osammanhängande undertiteln »Festprogram. Det har varit roligt hela tiden! 'Tjugoåriga' radioartister har ordet. Sveriges radio – Sverige i radio»; i programmet medverkade artister »som stått verksamheten särskilt nära under de passerade två decennierna». ⁴⁸ Vid alla dessa högtidligheter hade musiken en självklar plats, och de musikaliska resurser företaget kunde mönstra utnyttjades fullt ut för att sprida glans över evenemangen. Det var dock knappast genom enstaka tilldragelser som dessa som radion sakta men säkert kom att inta en alltmer betydelsefull position i svenska folkets musikmedvetande, utan genom den vardagliga musikaliska programverksamheten.

Radiomusikens tillväxtsiffror

I likhet med licenstalet ökade också radions sändningstid. Det första programåret, 1925, hade den sammanlagda sändningstiden varit 1 559 timmar. Tio år senare hade den mer än fördubblats till 3 480 timmar. Under andra hälften av 30-talet ökade sändningstiden successivt för att 1939 uppgå till 3 918 timmar; världskriget avbröt dock denna ökning, och 1940–1944 sändes årligen ca 3 500–3 600 timmar. Först år 1945 kunde radions sändningstid åter utökas: detta år var sändningstiden 4 200 timmar.

I början av 30-talet hade sändningarna på vardagar huvudsakligen legat på kvällstid med början kl. 17. På morgnarna sändes endast gymnastik och morgonandakt och vid lunchtid väderleksrapport, börsnoteringar och tidssignal, och eftermiddagarna hade ibland skolradiosändningar. Lördagar och söndagar börja-

de kvällssändningarna någon timme tidigare. Den 15 augusti 1934 utökades programmen genom införande av »middagssändningar« (d.v.s. från kl. 13) två timmar varje vardag. Middagssändningarna upptogs till stor del av »program av underhållande karaktär, i vilka inlagts dels de förut existerande skolradiosändningarna, dels kortare föredrag«.⁴⁹ Från den 1 februari 1937 anordnades, »med särskild tanke på lantbefolkningen«, en daglig musikstund kl. 12.25–12.50; samtidigt infördes klockspelet kl. 12, *Dagens dikt* och *Dagens melodi*. Från början av september samma år utökades också sändningstiden på lördagar med en timme (kl. 13–14) och på söndagar med två timmar (kl. 13–15). Den ökade sändningstiden fylldes alltså till stor del med musik, och i programstatistiken märks under senare delen av 30-talet en ökning av musiktiden både i absoluta tal och som relativ andel av sändningstiden (se bilaga, tabell 2).

Under tiden 1939–42 uppges med en stående formulering i verksamhetsberättelserna att avvägningen mellan lättare och allvarigare musikaliska inslag skett »enligt i stort sett samma principer som tidigare«. Som tabell 2 visar minskar dock andelen »kabaret och dansmusik« märkbart under de första krigsåren. En närmare granskning visar att minskningen i första hand berör den moderna dansmusiken, i andra hand kabaretprogrammen, medan utbudet av gammal dansmusik är i stort sett oförändrat. År 1943 berättas emellertid att »en viss förskjutning till förmån för den underhållande musiken vid jämförelse med föregående års siffror« inträffat. En analys av siffrorna visar att utbudet av lätt musik ökat i samtliga genrer utom gammal dansmusik, medan de allvarliga genrernas andelar minskat överlag utom beträffande symfonimusik och kammarmusik.⁵⁰ Vad gäller den moderna dansmusiken fortsätter sändningstiden att öka kraftigt också de två påföljande åren: från 64,7 timmar 1943 till 104,2 timmar 1944 och 145,2 timmar år 1945 (att jämföras med år 1942, då endast 46,3 timmar modern dansmusik sändes).

Radioorkestrarna och orkesterkonserterna

Trots Radioorkestrarnas utbyggnad på hösten 1933 var företagets egna orkesterresurser ännu långt ifrån tillräckliga för den stora symfoniska repertoaren, och utbudet av symfonisk musik byggde fortfarande till övervägande del på utsändningar från orkesterföreningarna. Som tidigare nämnts hade dock Radiotjänst ringa inflytande över dessas programläggning, och situationen framstod ur radions synvinkel som föga tillfredsställande. Lösningen på denna problematik kom år 1937 med »en för hela det svenska orkesterväsendet revolutionerande insats».⁵¹ I juni detta år träffades en överenskommelse med konsertföreningarna i Stockholm och Göteborg om en ny form av samarbete. Avtalet innebar att orkestrarnas musiker, som tidigare endast varit avlönade under orkestersäsongen, d.v.s. 7 månader per år, nu tillförsäkrades heltidsanställning med årslön. De felande 5 tolfteandelarna betalades av Radiotjänst, som i gengäld fick en arbetsinsats motsvarande 5/12 av musikernas totala arbetstid. De vid första påseende något godtyckliga proportionerna för orkestrarnas finansiering berodde på att den förordning som reglerade villkoren för det statliga stödet till orkesterföreningarna stipulerade att dessas verksamhet skulle pågå under minst sju månader om året.⁵² Normalfallet var således att orkesterföreningarnas musiker hade anställning just sju månader per år och i övrigt var hänvisade till att ordna sin försörjning på annat håll.

I uppgörelsen ingick också att orkestrarna vid radiotjänstgöringen skulle bära benämningar som anknöt till radion. Stockholmsorkestern, som omfattade 88 musiker, delades i regel upp i två enheter om 53 respektive 35 musiker, kallade Stockholms radioorkester respektive Radiotjänsts underhållningsorkester. På motsvarande sätt benämndes göteborgsorkestern, som omfattade 53 musiker, Göteborgs radioorkester. Vid större program tjänstgjorde stockholmsorkestern i sin helhet under namnet Radiotjänsts symfoniorkester. Avtalet gällde från den 1 oktober 1937. I verksamhetsberättelsen berättas med inte obetydlig stolthet:

Den 9 oktober var en märklig dag i den svenska radions musikaliska historia. Då debuterade nämligen Radiotjänsts symfoniorkester. Redan tidigare under oktober månad hade radiolyssnarna varit i tillfälle att stifta bekantskap med Stockholms radioorkester, Göteborgs radioorkester samt Underhållningsorkestern [...] genom detta nyarrangemang har Radiotjänst med sin egen musikaliska repertoar kunnat införliva sådana tonkonstens mästerverk, vilka genom sitt massuppbåd av medverkande tidigare ej kunnat förmedlas till radiolyssnarna annat än i form av återutsändningar från orkesterföreningarna.⁵³

Man kan kanske i detta sammanhang fråga sig hur stor betydelse radiolyssnarna i gemen tillmätte frågan om den symfonimusik man lyssnade till framför högtalarna utsändes från konserter arrangerade av radion eller från konsertföreningarnas ordinarie verksamhet. För radions programansvariga var i vilket fall som helst skillnaden väsentlig. I verksamhetsberättelsen omtalas vidare att nyordningen innebar att

största delen av den musik, som numera sändes i radio kan utföras för originalbesättning. Detta gäller även underhållningsmusiken, som fr.o.m. 1 oktober till stor del spelas av någon av dessa stora orkestrar i stället för som tidigare av smärre ensembler och kapell.⁵⁴

Stockholmsorkestrarna leddes av Grevillius med Lars-Erik Larsson som ny andre kapellmästare, göteborgsorkestern av Tor Mann med Sixten Eckerberg som biträdande dirigent. Den tidigare så stolt framhävda 33-mannaorkestern hade nu helt spelat ut sin roll; dess eftermäle var ett omnämnande i förbigående i något föraktfulla ordalag av »den s.k. radioorkestern».⁵⁵

Ett år senare, i september 1938, träffades ett avtal gällande från den 1 oktober samma år med de övriga statsunderstödda konsertföreningarna, de i Malmö, Helsingborg, Norrköping och

Gävle, genom vilket dessa föreningars orkestrar ställdes till radions förfogande för regelbundna utsändningar under konsertsäsongen. De exakta villkoren för överenskommelsen framgår inte av mitt källmaterial, men det torde ha rört sig om någon form av deltidsfinansiering, om än inte i samma omfattning som för de två största orkestrarna. Malmöorkestern, som bestod av 50 man, uppdelades på två orkestrar, Malmö radioorkester och Malmö underhållningsorkester, och de övriga orkestrarna benämndes vid radiotjänstgöringen Gävle radioorkester, Helsingborgs radioorkester och Norrköpings radioorkester. Under säsongen 1938/39 konserterade dessa orkestrar i radio två gånger i månaden vardera; deras huvudsakliga uppgift var att svara för en del av den underhållningsmusik som ingick i middagsprogrammen. Det var alltså här fråga om av Radiotjänst arrangerade studiokonserter utan publik. Förutom dessa fortsatte också överföringarna från dessa konsertföreningars ordinarie offentliga konsertverksamhet.

Det orkesteravtal som ingicks 1937 gjorde det för första gången möjligt »att för den högre musiken kunna upplägga ett slags generalprogram«. Programmet omfattade sju s.k. månadskonserter med den stora symfoniorkestern under säsongen 1937/38. Syftet med månadskonserterna var »att presentera dels tidigare i Sverige ej framförd eller i varje fall för de svenska lyssnarna mindre känd musik av betydande samtida tonsättare, dels verk av Sveriges klassiska tonkonstnärer liksom av de övriga nordiska ländernas mest betydande kompositörer«. De exempel på tonsättare som nämns i verksamhetsberättelsen kan kanske närmast beskrivas i termer av »moderat modernism«: Stravinskij, Vaughan Williams, Walton, Elgar, Debussy och Richard Strauss.⁵⁶ Vid månadskonserten i februari 1938 framträdde Herbert von Karajan för första gången i svensk radio. Huvudnumret vid marskonserterna samma år var Hindemiths symfoni *Mathis der Mahler*, ett för den tiden ovanligt avantgardistiskt verk: inför konserten tecknade Sven E. Svensson i *Röster i radio* ett porträtt av tonsättaren, »den moderna musikens tjuvpojke och enfant terrible,

som med sin högst förbluffande skicklighet att föra oljud har chockerat alla anständiga musiker och musikälskare av traditionell läggning».⁵⁷

Under de följande åren var serien med månadskonserter ett återkommande inslag. Också konserterna med Stockholms radioorkester, Göteborgs radioorkester och Underhållningsorkestern ordnades efterhand i allt större utsträckning i tematiserade konsertserier. År 1940 sändes sålunda tre sådana serier: *Symfoniens mästare*, *Berömda violinkonserter* och *Från Roman till Alfvärd*; inför konserterna i dessa serier hölls också inledande föredrag av Per Lindfors, Julius Rabe respektive Carl-Allan Moberg. De två sistnämnda serierna fortsatte under 1941, och höstsäsongens konserter detta år ägnades nordisk musik som en ersättning för den tidigare anordnade nordiska utbyteskonstverksamhet som hade inställts på grund av världskriget. Nya konsertserier år 1942 var under våren *Programsymfonier*, under sommaren *Moderna svenska symfoniker* (med verk av bl.a. Rosenberg, Atterberg, Nystroem, Wirén, Larsson, Oskar Lindberg och Natanael Berg) samt under hösten *Musikens mästare*. Vid en konsert den 8 februari 1942 med Underhållningsorkestern under Lars-Erik Larsson presenterade också fem av Radiotjänsts orkestermusiker egna verk, exempelvis »Hemvärnsmarsch« av Nils Henriksson och »Två låtar från Bergslagen för stråkorkester« av Birger Crug.

Vid inledningen av höstsäsongen 1943 omdisponerades Radiotjänsts orkestrar. Stockholms radioorkester utökades från och med den 1 oktober med tio stråkar till en numerär av 65 musiker. Återstoden av konsertföreningens orkester bildade Radiotjänsts kammarorkester; ledare för denna var Lars-Erik Larsson. Benämningen på den sammanslagna orkestern var också fortsättningsvis Radiotjänsts symfoniorkester. Syftet med omorganisationen var »dels att i högre grad än tidigare motsvara den stora allmänhetens önskligheter beträffande olika slag av musik, dels att bättre kunna tillgodogöra sig de allt starkare kraven på akustiskt och tekniskt fullgoda utsändningar«. Den nya Stockholms radio-

orkester debuterade söndagen den 3 oktober och Kammarorkestern dagen därpå. Båda dessa orkestrar, liksom även Göteborgs radioorkester, medverkade under säsongen i radio åtta gånger i månaden.⁵⁸

Underhållande ensembler

Också på underhållningsmusikens område var man inom Radiotjänst missnöjd med den beroendeställning i vilken man stod till musikinstitutioner utanför företaget. I 1932 års verksamhetsberättelse framhålls att »underhållningsmusiken i radio hör till de mera svårlösta problem som programledningen haft att brottas med. Särskilt ordnandet av ensemblermusiken har bjudit på svårigheter.»⁵⁹ För att i någon mån frigöra sig från beroendet av musikutbudet på restauranger och andra musiketablissemang hade man som nämnts redan under 20-talet organiserat det s.k. stråkkapellet under Carl Garaguly, vilket medverkade i programmet ca 15 gånger per månad. I övrigt var man hänvisad till tillfälliga, mer eller mindre regelbundet återkommande engagemang av ensembler utifrån – exempelvis dyker »Lili Gyenes zigenarorkester» ofta upp i programtablåerna under första hälften av 30-talet.

Ett permanent inslag i underhållningsmusiken utgjordes av militärmusikkårernas musik. För denna anlätades i första hand de två stora musikkårerna i Stockholm (Svea Livgardes musikkår och Flottans musikkår), men också de mer framstående bland landsortens musikkårer. År 1937 presenterades militärmusik regelbundet två gånger i veckan, och år 1939 framhölls i verksamhetsberättelsen »den konsert, som den 19 oktober gavs av Svenska Musikförbundets [skall sannolikt vara Musikerförbundets] Jätteblåsorkester under ledning av Hugo Alfvén».⁶⁰ Flera av militärmusikprogrammen var utformade som »kåserier med levande musikillustrationer», i regel presenterade av den populära kapellmästaren Hjalmar Meissner. Exempelvis presenterades den 18

augusti 1934 *En generalmönstringsdag på Hultsfreds slätt* under Meissners ledning, och en snarlik titel återkom den 5 maj 1937. Meissners musikkåserier var för övrigt ett regelbundet återkommande inslag under 30-talet; formen anknöt till de »kåserande konserter« som denne tidigare presenterat med stor framgång vid landets samtliga konsertföreningar.⁶¹

Bland de ensembler som vid mitten av 30-talet medverkade i underhållningsmusikprogrammen fanns Sune Waldimirs orkester. Denna kunde t.ex. avlyssnas i *Tusen glada noter: Schlagerrapsodi 1910–1935*, sänt den 5 november 1935, där orkestern ackompanjerade Sven-Olof Sandberg. Waldimirs orkester kom snart att spela en central roll i radions lättare musikutbud: den 1 juni 1936 fick orkestern fast anställning på heltid som underhållnings- och dansorkester »för att skänka variation åt den lättare musikaliska förströelsen«. I verksamhetsberättelsen sägs vidare:

Från och med den 1 juni kunde det länge närda önskemålet realiseras om en fast engagerad orkester för underhållnings- och dansmusik samt kabaretprogram. Denna, som står under ledning av Sune Waldimir och består av 14 musiker har medverkat i genomsnitt 5 gånger per vecka. I dess program har även framträtt en del solister, däribland de världsberömda artisterna Greta Keller, Carmen del Rio och de tre bröderna Nehring.⁶²

Det kan noteras att Waldimirs orkester således var Radiotjänsts första heltidsanställda orkester. Den förblev också länge den enda – som nämnts ovan gällde de avtal som följande år slöts med konsertföreningarna i Stockholm och Göteborg endast deltidsfinansiering. Orkestern skulle inte komma att lida någon brist på arbetsuppgifter: grammofonmusiken spelade fortfarande en kvantitativt sett relativt liten roll i radions musikutbud också vad gällde den populära musiken, och större delen av underhållnings- och dansmusiken utgjordes således av levande musik. En mycket flitigt använd programform var potpurriet

med ett genomgående tema, som kunde bestå i t.ex. en kompositör eller en musikalisk genre:

Just den omständigheten att ett rubricerat program många gånger ej blott verkar mera lockande på åhörarna utan även genom sin enhetlighet och noggrannare utformning får ett större konstnärligt värde, har föranlett, att ett stort flertal av programmen med ren underhållningsmusik fått formen av rubricerade potpurrier. Härvid märkas i första hand de program, som levereras av Sune Waldimirs orkester och Sven Skölds kapell. Ett flertal av dessa program ha av lyssnarna mottagits med stort intresse såsom »My old Kentucky home« – ett Stephen Fosterpotpurri –, »Skepp ohoj!« en rapsodi på svenska sjömansvisor, »Cowboymelodier från vilda västern«, »En ung mans väg till ena pigo« – en kärleks-saga i folkton – m.fl.⁶³

Potpurrier av detta slag spelades också av Radiotjänsts underhållningsorkester (d.v.s. den mindre av stockholmsorkesterns två delar), exempelvis sändes *När seklet var ungt* den 9 oktober 1936 och en presentation av Jerome Kerns musik den 24 oktober samma år. Waldimirs orkester och Skölds kapell var dock de flitigast anlitade krafterna i detta sammanhang. De i citatet ovan nämnda potpurrierna *Cowboymelodier från vilda västern* och *Skepp ohoj! Sjömansrapsodi av Sune Waldimir* sändes den 21 april 1937 respektive den 4 februari 1938, och det sistnämnda programmet utsändes också till flera andra länder inom ramen för det internationella programutbytet. I verksamhetsberättelsen för 1939 nämns 24 underhållningsmusikpotpurrier, bl.a. Rudolf Friml-potpurriet *Donkey serenade* den 3 oktober, och följande år berättas om inte mindre än 38 potpurrier, däribland Cole Porter-rapsodin *Night and day* den 13 juni och *Med slägga, borr och spett*, ett potpurri över rallarvisor, den 15 december.

Eftersom dessa potpurrier i regel inte kunde baseras på tidigare existerande notutgåvor måste nyskrivna arrangemang



Sune Waldimirs orkester, radions första heltidsanställda orkester, i studio år 1940.

oupphörligen produceras, något som ställde stora krav på arrangörernas hantverksskicklighet och produktivitet. År 1938 berättas att så gott som all underhållningsmusik numera sändes »i speciella mikrofonarrangemang». Vidare nämner verksamhetsberättelsen att »en rad nya ensembletyper ha skapats. Bland dessa kunna nämnas Janine Moreaus harpkvintett och Ernst Törnqvists kammarkvintett, i vilka våra främsta musiker medverka.» Den moderna dansmusiken hade ombesörjts »främst av Radiotjänsts dansorkester och våra största restaurangorkestrar, men även av en del smärre ensembler».⁶⁴ Två år senare nämns bland radions för underhållningsmusiken »nyskapade ensembler» även Tage Broströms och Gösta Säfboms sextetter samt William Linds kvintett. För att tillgodose kraven på en aktuell och omväxlande dansmusikrepertoar i radio hade vidare en del av den moderna dansmusiken även sänts på grammofon i inspelningar av »Englands och Amerikas bästa dansorkestrar».

Omorganisationen av radions orkestrar den 1 oktober 1943 berörde också underhållnings- och dansmusiken. Waldimirs or-

kester ersattes av »Radiotjänsts nya underhållningsorkester«; det var dock i praktiken endast fråga om ett namnbyte och en utökning av orkestern till 26 musiker.⁶⁵ Underhållningsorkestern medverkade ca 25 gånger i månaden; den leddes fortfarande i första hand av Waldimir och Sköld, men också av diverse gäst-dirigenter. För den moderna dansmusiken anställdes Thore Ehrlings orkester under namnet Radiotjänsts dansorkester; denna svarade också för en del »specialprogram« och kabareter.⁶⁶ I verksamhetsberättelsen framhålls fördelarna med den nya, mer specialiserade orkesterorganisationen:

Därigenom att de i de olika orkestrarna ingående musiker-
na har specialutbildning och intresse för just den musik de
spela, samt att varje orkester numera odlar en viss reper-
toar, har den stora publiken lättare att orientera sig i radio-
programmet samtidigt som en garanti vinnes för att varje
art av musik såväl den högre syftande som den lättare
underhållningsmusiken får det konstnärligt och akustiskt
bästa möjliga framförande.⁶⁷

Övergången markerades med två specialprogram: lördagen den 28 augusti 1943 sändes det tillbakablickande *Sju år med Radiotjänsts dansorkester*, och en vecka senare, den 4 september, debuterade Radiotjänsts nya underhållningsorkester under Sune Waldimir och Radiotjänsts nya dansorkester under Thore Ehrling i var sitt program. Radiotjänsts dansorkester existerade endast i två år; den 1 oktober 1945 frånträdde Ehrlings orkester sin fasta anställning som radioorkester, även om den också fortsättningsvis regelbundet medverkade i programmet. Detta år tillkom i gengäld den fast anställda Radiotjänsts kabaretorkester om 6 musiker under ledning av William Lind. Denna ansvarade för »speciella kabaretuppgifter« och bidrog också till radioutbudet med »underhållningsmusik i modern stil«.⁶⁸

De radiomässiga musikprogrammen

Radions utveckling under 30-talet präglas till stor del av sökandet efter nya programformer som förmådde utnyttja mediets specifika egenskaper. Utbudet hade under de första åren av nödvändighet till stor del bestått i ett förmedlande av former som sedan tidigare var etablerade i andra kontexter: föredraget, teater- eller operaföreställningen, symfonikonserten. Nu strävade man efter att skapa nya radioegna sätt att förmedla olika slags programinnehåll, och ett ofta upprepat nyckelbegrepp i sammanhanget var »det radiomässiga«.

Radions tillkomst innebar att ljudets rumsliga begränsning kunde överskridas: ljudkällor belägna på olika vitt skilda platser kunde i radioprogrammet kombineras till ett nytt slags helhet. Genom den användning av inspelningsteknik som tar sin början år 1931 kunde också den tidsliga begränsningen överskridas – de i radioprogrammet sammanställda ljuden kunde nu inte bara ha frambringats på olika platser utan också vid skilda tidpunkter.⁶⁹ »Radiomässigheten« kom således efter hand att förstås som förknippad med utnyttjandet av dessa egenskaper; ett radiomässigt program var ett som kombinerade musik, uppläsning, dramatisering, ljudeffekter etc. på ett sätt som vore svårt eller omöjligt att genomföra i t.ex. en scenföreställning. En inflytelserik stilbildare på området var Karl Ragnar Gierows krönika över första världskrigets utbrottsår, *1914 in memoriam*, sändt den 6 september 1934.⁷⁰ Programmet utgjorde ett hörspel som kombinerade lyriska, dramatiska och dokumentära textavsnitt och musik.⁷¹

Följande år, på juldagen, sändes som en av flera programpunkter för svenskar i utlandet *Svenska bilder*, »ett kaleidoskop i ord och toner« av Alf Henrikson och Eric Westberg. Programmet beskrivs som »ett försök i en för svensk radio ny stil vilket i hög grad synes ha vunnit lyssnarnas uppskattning«, och det repriserades också vid ett par tillfällen under de påföljande åren.⁷² I 1936 års verksamhetsberättelse sägs:

»Svenska bilder« var ett försök att skapa ett på samma gång underhållande och värdefullt program i en för svensk radio ny stil. Under året ha givits flera andra sådana potpurrier, vilka genom sin rubrik och sitt allmänna stämningsinnehåll givit även den icke musikaliskt initierade möjlighet att med hjälp av icke musikaliska idéer och föreställningar skapa sig en levande och personlig uppfattning om det han hört.⁷³

Som exempel på detta slags »potpurrier« nämns *Från Strauss till Lehár, Liebestraum* och *Från Reykjavik till San Francisco*. Det omtalas också att ett flertal program av denna typ hade överförts från utlandet. Samma år hade den nyinrättade Nyhetsavdelningen producerat serien *Lynnen och landskap*, »som kombinerat reseskildringar och grammofonreportage«. Serien beskrivs som ett led i en allmän strävan att göra varje program »så radiomässigt som möjligt, att presentera stoffet i ett för radions speciella uttrycksmöjligheter avpassat skick«. De grammofoninspelningar som användes bestod av upptagningar gjorda under några sommarresor i Radiotjänsts reportagebil och »belysande typiska scener ur folklivet i helg och söcken«. Vidare nämns som exempel på »radiatorapsodier«, d.v.s. »blandade program med inslag av musik, recitation och reportage«, program producerade med anledning av Postverkets 300-årsjubileum respektive Tullverkets 400-årsjubileum, samt program om flygning och flygare, om tobaken och om cirkus och cirkusliv.⁷⁴ Den nya radiomässiga utformningen användes alltså både för program där musiken stod i centrum och för sådana där musikillustrationer bidrog till gestaltningen av ett tema av annat slag. Som framgått uppträdde programformen under flera olika beteckningar; skillnaden mellan »potpurri« och »radiatorapsodi« förefaller huvudsakligen ha varit den att den förstnämnda typen var fokuserad på ett musikaliskt innehåll, men i övrigt tycks formerna ha varit tämligen likartade. Bland nya potpurrier under 1937 fanns *Svenska landskap*, *I karnevalens tecken* och *På fest i operettsocieteten*, och även detta år överfördes flera program av denna typ från utlandet.

Sett ur musikhistorisk synvinkel fanns förvisso föregångare till blandprogram av detta slag. Oratoriet, en form med rötter i 1500-talet, för vilken ett neoklassicistiskt inspirerat intresse blommade upp på 20-talet, kunde med fördel anpassas till radiomediets förutsättningar. Hilding Rosenbergs juloratorium *Den heliga natten* med text av Hjalmar Gullberg sändes första gången som ett av programmen för svenskar i utlandet den 27 december 1936. Verket återkom på juldagen året därpå och förblev under det därefter följande årtiondet ett stående inslag på radions julaftonstablå.

År 1938 lanserades ännu en radiomässig programform, »en ny form av uppläsningsprogram«, som emellertid också hade mycket gemensamt med potpurri, radorapsodi och oratorium: den lyrisk-musikaliska sviten. Detta år sändes fyra sådana sviter, *Kärlekens höga visa*, *Ungdom*, *Dagens stunder* och *Senhöstblad*. Formen innebar att »ett givet tema varierats så rikt som möjligt genom dikter av olika författare och musik av olika tonsättare».⁷⁵ Musiken till *Dagens stunder* och *Senhöstblad* var komponerad av Lars-Erik Larsson, som senare ur musiken till den förstnämnda sammanställde sin *Pastoralsvit* op. 19. Den lyrisk-musikaliska sviten odlades flitigt under första hälften av 40-talet. År 1940 hörde till denna kategori exempelvis *Till arbetets ära*, *Skymning* och *Förklädd Gud* av Larsson och Gullberg samt *Väktarsånger* av Larsson och Gierow.⁷⁶ Följande år kom bl.a. *Sången*, *Mitt land*, sänd på Svenska flaggans dag, *Prometheus* och *Ahasverus* med musik av Rosenberg till Viktor Rydbergs text samt *Röster från Skansen* av Larsson och Gullberg.

År 1944 berättas i verksamhetsberättelsen under rubriken »Rapsodier och andra program i varierad form« att »blandprogrammen har tagit en allt större plats i radioprogrammet, och utgör väl för närvarande det programinslag som av lyssnarna betraktas som mest 'radiomässigt'«. Som redan framgått var det dock egentligen inte fråga om ett enda slags programinslag, snarare en rad närbesläktade och överlappande programtyper med »radiomässigheten« som minsta gemensam nämnare. Att nya

tider anades framgå dock av att en förskjutning sägs ha ägt rum från historiska krönikespel mot program kring »aktuella och framtidsbetonade ämnen«.⁷⁷

Den musikaliska folkbildningen

Radions snart sagt allestädes närvarande folkbildningsambitioner spelade en viktig roll också på musikområdet. I föredragsavdelningens verksamhet upptog föredrag över musikaliska ämnen inte någon större plats – under 30- och 40-talen står kategorin »Konst, musik, teater« i allmänhet för endast 3–5 procent av det totala antalet föredrag, eller ca 30–50 per år.⁷⁸ Inom Musikavdelningen hade man emellertid ända sedan Radiotjänsts tidigaste år givit den musikbildande verksamheten hög prioritet, och »eftersom musikens alfabet måste förutsättas vara obekant för den stora radiopubliken, fick denna bildningsverksamhet till en början en uteslutande teoretisk karaktär«.⁷⁹ Ganska snart kom dock föredragsverksamheten också att innefatta musikhistoriska ämnen. Bland tidiga musikbildande program fanns *Att lyssna till musik*, en serie föredrag med tillhörande studiebrev, gjord av Julius Rabe, Gunnar Jeanson och Eric Westberg, samt Jeansons och Rabes serie tonsättarporträtt under titeln *Musikens mästare*. I början av 30-talet hade också samarbete etablerats med ABF:s musikkommitté.

Hösten 1935 påbörjade Musikavdelningen en musikalisk studieverksamhet i form av studiebrev med kommentarer till vissa av musikprogrammen. Avsikten var denna gång inte att bedriva teoretisk undervisning utan att »lämna en populärt hållen orientering om de vanligaste musikaliska formerna såsom 'sonat', 'symfoni' o.s.v. och med hjälp av notexempel belysa deras innebörd«. Studiebreven anknöt framför allt till vissa av söndagsförmiddagarnas grammofonkonserter men också till andra punkter i radions musikprogram, som kunde tjäna som exempel på de behandlade musikformerna. I Stockholm organiserades en sär-

skild studiecirkel, som sammanträdde i Radiotjänsts lokaler under ledning av Folke Törnblom. Denna studieverksamhet fortsatte följande år med en serie studiebrev under rubriken *Vad tonerna skilda*, utarbetade av Eric Westberg och liksom tidigare anknyttande till söndagarnas grammofonkonserter. I samband med varje konsert kommenterade Westberg de framförda verken, »som ytterligare belystes därigenom att de viktigaste motiven och melodierna spelades ett par gånger på piano«. Serien väckte anseende intresse, och ABF rekvirerade ett stort antal studiebrev som fördelades bland musikcirkelarna ute i landet.⁸⁰

Studieverksamheten i form av studiebrev och studiecirkel upphörde under 1937, och när den några år senare återupptogs var den i första hand inriktad mot praktiskt amatörmusicerande i landets musikcirkel. Den bredare folkbildningsverksamheten koncentrerades i stället på

en serie program avsedda att ge musikaliskt intresserade lyssnare ökad upplysning och kunskap i särskilt den svenska musikens historia betydelsefulla tidsperioder [sic]. Dessa program ha ofta lagts upp i form av scener med inlagda musikaliska avsnitt. Så var t.ex. fallet med programmet »Ett likt collegium musicum hos professore Olav Rudbeckio Seniore i Uppsala år 1699« och ett program om Boccherinis menuett. Andra ha arrangerats som föredrag med musikillustrationer såsom Körvisan, 1500-talets schlager, Madrigalen, 1500-talets kärleks- och herdevisa m.fl.⁸¹

Strävan efter radiomässighet i programutformningen gjorde sig märkbar också på detta område. I 1938 års verksamhetsberättelse omtalas att de musikhistoriska programmen »ofta utformats till dramatiska scener kring vissa musikaliska verk efter mönster av krönikespelen«; till dessa hörde bl.a. fyra Beethovenprogram av Arnold Schering samt radiorapsodier kring berömda tonsättare. Serien *Far och son* år 1939 presenterade »berömda dynastier i musikens historia« och under titeln *Ur gångna tiders musikskatt*

behandlades motetten, madrigalen, mässan och oratoriet. Den tonvikt på svenska förhållanden som präglade radion under de första krigsåren (se vidare nedan) avspeglades år 1940 exempelvis i serien *Märkesgestalter i svensk musikhistoria*. Spännvidden hos ämnesvalet för de musikhistoriska programmen vidgades dock efter hand alltmer; samma år fanns programtitlar som *En gramfonkoncert på Stockholms slott den 15 november 1903* och *Från leksak till kulturbärare – en rapsodi över grammfonens utveckling*. Följande år hette ett program *Den andliga negersången – vår tids psaltare*, och två år senare, 1943, inkluderade musikhistorieprogrammen två grammfonillustrerade kåserier om musikaliska plagiat av Eric Westberg under de vitsiga titlarna *Plagiatorernas intåg* och *Den tjuvaktiga skaparn*.

Jämsides med de musikhistoriska programmen fortsatte också bildningssträvandena på det »musikestetiska« eller musikteoretiska/analytiska området. Här var framför allt Julius Rabe aktiv med bl.a. serierna *Hur tonerna tala* (1937–38), *Musikens former* (1938–39) och *Från ton till musik* (1941–42). År 1940 nämns i verksamhetsberättelsen »program behandlande intressanta musikestetiska problem« som en särskild kategori; bland dessa återfinns Ture Rangströms kåseri *Ett stycke vitt notpapper* och Carl-Allan Mobergs Beethovenbetraktelse *Per aspera ad astra*. Följande år behandlade Per Lindfors Nietzsches Wagnerkritik i *Fallet Wagner*.⁸²

Det kan kanske ses som ett tidens tecken när det i 1942 års verksamhetsberättelse står »intressanta *musikertekniska* problem« (min kursivering) i stället för »musikestetiska«. Ändringen beror troligen på en avskrivningslapsus, men denna missuppfattning är förklarlig mot bakgrund av det vid denna tid stigande intresset för akustik och ljudteknik, inte minst i musikprogramsammanhang. Några särskilt »tekniska« ämnen omnämns dock inte i sammanhanget, däremot dyker Sten Broman för första gången upp i Musikavdelningens annaler som upphovsman till *Berwald och svenskt musikliv*. År 1943 hade termen kommit att bli »musiktekniska problem«, och programmen tog ofta formen av

»kåserande samtal« med rubriker som *Melodiens mysterium* och *I begynnelsen var rytmen* eller – året därpå – *Tema med variationer*, *Kontrasten – ormen i den musikaliska lustgården* och *Den talande taktpinnen*. Utpräglat »tekniska« problem behandlades emellertid också, i en serie »samtal mellan en tekniker och en musiker« som under rubriken *Att musicera i radio* började hösten 1943. Serien fortsatte 1944 med ämnena *Normalstämning* och *Dirigentens problem*, och året därpå bl.a. med *Syntetisk musik*, vilket behandlade elektromekaniska och elektroniska instrument som t.ex. hammondorgel och trautionium.⁸³

På hösten 1945 återupptogs den brett inriktade studieverksamheten baserad på radioprogram med tillhörande studiebrev. Serien *Att höra musik* sändes varannan söndagsmorgon »på folkbildningstid, d.v.s. kl. 9.30–10.00«; både programmen och studiebreven hade utarbetats av Ingmar Bengtsson, sedermera professor i musikvetenskap i Uppsala. Syftet med kursen var inte endast »att undervisa lyssnarna i musikalisk formlära, utan även att påvisa det organiska och meningsfulla i musikalisk komposition«. Serien fortsatte med sju program följande år, och studiebreven såldes i 5 000 exemplar. I omarbetat skick utgavs de också senare i bokform under titeln *Från visa till symfoni*.⁸⁴

En speciell form av musikbildande program utgjorde frågesporterna, som man inom Musikavdelningen efter hand kom att betrakta som »en mycket uppskattad form för stimulering av musiklyssnandet«.⁸⁵ Denna programgenre fick sitt stora genombrutt i svensk radio med Gösta Knutssons *Vem vet vad?* år 1938.⁸⁶ Redan innan dess hade dock musikaliska frågetävlingar förekommit i radio, och genren odlades med en anmärkningsvärd ihärdighet från slutet av 30-talet och framåt. Formen i sig tycks ha varit ganska oförändrad; variationen skapades dels genom nya titlar – ett axplock är *Vad var det?* (1938), *Det välkända obekanta* (1938), *Vad är det?* (1942), *Vem spelar vad?* (1946) och *Vem skrev vad?* (1951) – dels genom nya kategorier av tävlande: lag av studenter, skolorkestermedlemmar, teknologer, militärer, musiker, recensenter etc. ställdes mot varandra i ständigt nya varian-

ter på ett välbekant tema. Kanske drogs formen till sin logiska konsekvens i *Allmänbildning – musikbildning*, sänt den 14 december 1943, där de två frågeledarna Gösta Knutsson och Per Lindfors ställde frågor till varandra. Programformen visade sig dock höra till de mest seglivade och lät sig under senare decennier också utan större problem överföras till TV.

Kabaretprogrammen

En stor del av utbudet av »lägre« musik i radio låg fram till mitten av 50-talet utanför Musikavdelningens domäner: i kabaretprogrammen, som producerades av Teateravdelningen. Sedan slutet av 20-talet var överföringar av föreställningar från storstädernas revyteatrar återkommande inslag på radiomenyn, men i likhet med scenföreställningar av opera var sceniska underhållningsformer som i första hand riktade sig till en närvarande publik problematiska att sända i radio. Efter hand utvecklades även på detta område mer radioegna former, bland vilka återfanns ett par mycket långlivade program, uppbyggda kring fasta ensembler av medverkande artister: *Kabaret Kanariefågeln* och *Kabaret Etervågen*, som båda lanserades under första hälften av 30-talet.

Vid mitten av 30-talet var kabaretprogrammen (ordet användes vid denna tid som en sammanfattande term för en mängd olika typer av underhållningsprogram) en genre under utveckling, både kvantitativt sett och vad gäller differentieringen av dess olika underarter. År 1936 finns för första gången kategorin »kabaret« med under Teateravdelningens redogörelse i verksamhetsberättelsen.⁸⁷ Detta år sändes sammanlagt 162 kabaretprogram med en sammanlagd sändningstid om 121,9 timmar, vilket kunde jämföras med föregående års 122 program om totalt 102,0 timmar. Efter en inledande brasklapp om att »kabaretverksamheten arbetar med alla i radion förekommande inslag av underhållande karaktär, vilket försvårar en klassificering av dess olika

arter« beskrivs de olika typerna av kabaretprogram. Den största kategorin är *musikkabareten* (100 av de 162 kabaretprogrammen detta år). I denna programform var huvudinslaget »musik i original av vokal- och instrumentalsolister och orkestrar. Programmens kabaretkaraktär har framhävts av repertoaren och den framträdande, på olika sätt varierade roll, som givits åt konferencieren eller konferenciererna.« Bland exemplen på denna programtyp nämns *Vals- och jazzrytmer*, *Instrumental jazzparad* och *Med dragspelet i högsädet*; som musikkabareter räknades också »programmen för olika balalajka-, hawaji- och mandolinorkestrar«. Nästa kategori var *varietén*, »en annan programtyp, bildad av fristående tal- eller musikinslag, sketcher, kupletter, orkester-nummer o.s.v.«, där det talade ordet spelade en avsevärt större roll än i musikkabareterna. Till varietéprogrammen hörde t.ex. de nämnda *Kabaret Kanariefågeln* och *Kabaret Etervågen*, samt *Lyssnarposten* 1936, den sistnämnda med »ett visst mått av dagsaktualitet«.

Den tredje programtypen, *kabaret med ram*, beskrivs som »en starkare sammanhållen form av kabaret, där de olika numren förlagts till en viss miljö eller inordnats i ett händelseförlopp«; som exempel nämns *Till våren*, *Karnevalsintermezzo* och *Hos Stintan på Luciafest*. Kategorin *sångspel* hade »tagit ytterligare ett steg mot pjäsens eller operettens fastare knutna form«, och bland program av denna typ fanns detta år exempelvis *Lycka till på sommarnöjet*, *Täckvikens pensionat rekommenderas* och *Äventyr på hotell*. Nästa kategori, *den historiska kabareten*, utgjorde en form av underhållning »som inte endast hämtar sitt ämne från en annan tid eller en främmande miljö, utan även eftersträvar äkthet i tids- eller miljöskildring«; till denna form hörde programmen *En snöstormskväll hos Sehlstedt*, *Hos Otto Lindblad i Melby klockaregård* och serien *Ungerskt*. Den sjätte programtyp som omnämns betecknas utifrån något inkonsekventa indelningsprinciper som *grammofonkabaret*. Programmen i denna kategori kunde »inpassas under flertalet av ovanstående rubriker, men ha det sämärket att alla musikinslag tagas från grammo-

fon«; bland exemplen fanns titlar som *Från Café Dôme till Oubliettes Rouges*, *En afton på Broadway* och *Med bilradio till Budapest*. Därutöver nämns också de icke-musikaliska underhållningsformerna *problemlösning* och *dialoger och sketcher*. Förutom de egenproducerade underhållningsprogrammen sändes under året också två »internordiska« kabaretprogram, fem direktsändningar från revyteatrarna samt ett studentspex från Uppsala.

Följande år ökade antalet kabaretprogram till 183, och arbetet med programmen bedrevs »under vidare utveckling av de nya underhållningsformer som utexperimenterades under föregående året«. Den sammanlagda sändningstiden ökade däremot inte, på grund av en

något ökad tendens att söka åstadkomma korta, lätttröliga programpunkter, som utan större svårigheter skulle kunna placeras på för programmet i övrigt lämpliga tider. I denna strävan ha inspelningsmöjligheterna på band och grammo-fon stundom varit till ovärderlig nytta.⁸⁸

En ny programserie bland musikkabareterna var *Plats för ungdomen*, där »en rad mindre kända förmågor släppts fram«. Detta program nämns för övrigt också under Musikavdelningens verksamhet, men då i betydligt allvarligare ordalag, enligt vilka det utgjorde ett tillfälle för »en del begåvade unga tonkonstnärer« att »i en serie särskilt arrangerade program för första gången via mikrofonen träda fram inför offentligheten«. Ytterligare en programtyp hade tillkommit detta år, *miniatyroparetten*, och under denna beteckning nämns titlarna *Grälle på vägen* och *Leksakståget*. Till grammofonkabareterna hörde bl.a. *Variété Polyglotte*, *På audiens hos en jazzkung* samt program med för säsongen aktuella schlagermelodier från olika länder. Med en viss stolthet nämns i verksamhetsberättelsen att kabaretprogrammen »ofta varit i tillfälle att lansera dagens eller morgondagens nyheter i fråga om schlager«.⁸⁹

Det genresystem för underhållningsprogrammen som sålunda utvecklats kom i stort sett att bli bestående till mitten av 40-talet. Inom dessa ramar varierades de olika programformerna med hjälp av nya teman. År 1938 debuterade exempelvis »de även för ungdom avsedda och av ungdomar under 18 år framförda kaba-reterna« i serien *Vårat gäng* (en »kabaret med ram«), som förefaller ha varit ett av de första svenska radioprogram som sam-mankopplade ungdomskategorin med en bestämd musikalisk genre – i detta fall swingjazzen.⁹⁰ Strävan efter populärmusikalisk aktualitet var också alltmer märkbar: i de ca 100 musikkabare-terna detta år presenterades bl.a. »aktuella filmmelodier och nya dansschlager, de senare emellanåt innan de kommit i allmän handel som prov på vad kommande säsonger haft att bjuda«. På hösten 1939 startade serien *Månadens magasin*, »en månadsjour-nal med sakligt och roande innehåll« redigerad av Gösta Knuts-son och Lars Madsén och med Radiotjänsts dansorkester som fasta medverkande.

Radiomusiken och världskriget

Under krigsåret 1940 fick radion även i fredens Sverige en ännu större betydelse än någonsin förut. [...] Program-verksamheten fick under 1940 som naturligt är i mångt och mycket sin prägel av det allmänna tidsläget. Det var ett år av nationell självbesinning, och självfallet bidrog radion på olika vägar, direkt och indirekt, till den fosterländska väck-elsen. Programmet återspeglade vårt folks samling kring svenskheten i dess skilda aspekter: svensk historia, svensk rättsordning, svensk litteratur och svenska bygder blevo i första hand föremål för uppmärksamhet.⁹¹

Andra världskrigets utbrott kom naturligtvis att påtagligt påver-ka radions verksamhet, så också på musikområdet. Som framgått tidigare avstannade ökningen av sändningstiden, och under de

första krigsåren minskade utbudet av den lättaste musiken, kabaret och dansmusik. Icke desto mindre ger programverksamheten under kriget i flera avseenden ett tydligt intryck av ambitioner att fortsätta verksamheten i oförändrade former, som ett slags kompensation för, eller en motbild till, de grymheter som utspelades utanför landets gränser.

Den i citatet ovan nämnda »samlingen kring svenskheten» hade också sina musikaliska uttryck. Under krigsåren framhålls utförligt i verksamhetsberättelserna hur stor andel av de vid radions konserter framförda orkesterverken som haft svenskt ursprung. Andelen ligger på ca 30–35 procent, med undantag för 1942 (27 procent) och 1943 (25 procent); det sistnämnda året ägnades i gengäld ett stort antal konserter åt nordisk musik. Själva den kvantitativa redovisningen är också signifikativ: varken före eller efter kriget specificeras på detta sätt exakt hur många svenska respektive utländska verk som spelats.

I vissa avseenden var dock fokuseringen på svenskheten framtingad av yttre omständigheter. Det internationella utbyte av både radioprogram och artister som under loppet av 30-talet blivit alltmer intensivt avstannade snart efter krigsutbrottet, och under kriget förekom utbyte i stort sett endast med de nordiska länderna och, t.o.m. år 1942, med Tyskland. Verksamhetsberättelsernas mycket detaljerade redovisning av detta utbyte ger för övrigt ett intryck av en påtaglig tyskorientering av program- och artistutbytet under hela 30-talet och de första krigsåren. Här finns tyvärr inte utrymme att närmare utreda denna problematik; tilläggas skall endast att en tydlig vändpunkt inträffar 1943, då samarbetet med Tyskland upphör och i stället ett brett upplagt programutbyte påbörjas med USA, inkluderande planer för påföljande år på en av det amerikanska informationsministeriet upplagd »kurs i amerikanska».⁹²

Det allvarliga världsläget avspeglades i ett antal mäktiga musikaliska manifestationer i radion under krigsåren. Periodens svenska tonsättare framför andra var Hilding Rosenberg och Lars-Erik Larsson: på listan över de mest spelade svenska tonsät-

tarna i radio ligger år 1940 Rosenberg på tredje plats och Larsson på sjätte. Året därpå ligger Rosenberg på femte plats och Larsson på första – detta är första gången sedan verksamhetsberättelsernas statistik startar år 1932 som någon annan än Peterson-Berger intar förstaplatsen. Varken Rosenberg eller Larsson hade tidigare tillhört de sex mest spelade svenska komponisterna.⁹³

Rosenbergs juloratorium *Den heliga natten* hade som nämnts sedan 1936 hört till de regelbundet återkommande inslagen i radioutbudet, och det var i verk i denna form som Rosenberg förmådde fånga upp och ge uttryck för tidsstämningarna. Den 6 december 1940 uruppfördes i radio det apokalyptiskt präglade oratoriet *Johannes uppenbarelse*, med koraltexter av Hjalmar Gullberg, under medverkan av Anders de Wahl, Radiokören och Stockholms radioorkester med tonsättaren som dirigent. I en artikel i *Röster i radio*, försedd med rubriken »Höstens viktigaste musikprogram« och illustrerad med träsnitt ur Dürers *Apokalypsen*, redogör Rosenberg för verkets uppbyggnad och innehåll som en »vision av människosläktets nöd och vånda, kamp och seger under tidernas lopp och av dess hängivna tro på en slutgiltig seger«.⁹⁴ Två år senare, den 24 februari 1942, sändes Rosenbergs »beredskapsoratorium« *Svensk lagsaga* »till text som sammanställts ur äldre svensk litteratur«, och hans kantat *Hymn till ett evakuerat nationalmuseum* med text av Gullberg uppfördes den 1 juni 1943. Den 17 oktober året därpå sändes Rosenbergs körsymfoni *Örtagårdsmästaren* i ett framförande arrangerat av radions föredragsavdelning.⁹⁵ För Lars-Erik Larssons vidkommande präglades produktionen under krigsåren framför allt av de lyrisk-musikaliska sviter vilka som ovan nämnts tillkom under denna tid och som kom att fungera som finstämda pendanger till Rosenbergs dramatiskt upplagda anateman över den onda tiden. Larsson komponerade emellertid också mer populärmusikaliskt präglade bidrag till beredskapsandan, t.ex. »Obligationsmarschen« med text av Alf Henrikson (med anledning av försvarslånet 1940), och skrev även en stor mängd filmmusik.

Också på underhållningsprogrammets område satte världs-



Hilding Rosenberg dirigerar Radiokören och Stockholms radioorkester i körsymfonin Örtagårdsmästaren den 17 oktober 1944.

kriget och beredskapen tydliga spår: »fältpost från männen i vapenrock, hälsningar till de inkallade i tal och musik, fältkabareter och reportage stodo så gott som varje vecka på radions program».⁹⁶ Bland de utländska gästartisterna år 1940 märktes Børge Rosenbaum – sedermera mer känd under namnet Victor Borge – som flytt från Danmark efter den tyska invasionen. I samband med försvarslånet 1941 anordnade Radiotjänst en pristävling i syfte att få fram nya försvarslånemelodier i »Obligationsmarschens» efterföljd; det noteras att samtliga pris i denna tävling erövrades av »okända komponister».⁹⁷ I viss, om än reducerad, utsträckning fortsatte emellertid också produktionen av schlagerpotpurrier och grammofonkabareter som tidigare; i december 1943 kunde t.ex. Radiotjänsts dansorkester under rubriken *Vad vi gnoslat i* år presentera 1943 års schlagermelodier.⁹⁸

Under de sista krigsåren börjar emellertid nya vindar blåsa i underhållningsproducenternas korridorer. I 1944 års verksam-

hetsberättelse påpekas att Teateravdelningens kabareter »i första hand bör bygga sin effekt på välgjorda manuskript, naturligtvis gärna med de humörtillskott, som lämpligt arrangerad musik kan skänka«. Man hade på senare tid eftersträvat en repertoarutveckling från de rena musikkabareternas dominans till ett ökat antal textkabareter, men denna utveckling fördröjdes av »den knappa tillgången på goda kabaret- och sketchmanuskript«.⁹⁹ Här märks alltså ett tydligt missnöje med att en programtyp producerad av Teateravdelningen i så hög grad var beroende av musiken – musikkabareterna, som tidigare varit placerade först i verksamhetsberättelsernas kabaretprogramöversikt, har detta år placerats sist. I och med att Musikavdelningen nu inrymde en sektion för underhållningsmusik (inrättad 1939) kunde Teateravdelningens kabaretsektion – benämningen ändrades 1947 till »underhållningssektionen« – i långt högre grad koncentrera sig på att utveckla den talade underhållningen. Följande år utlyste Radiotjänsts styrelse fyra manuskripttävlingar, för skådespel, »folkpjäser«, kabaretprogram respektive sketcher, och vid tiden för krigets och beredskapens slut stod nya programmakare beredda att utveckla nya former av underhållande radio.¹⁰⁰

1945–1955: Expansion och professionalisering

Krigsslutet 1945 innebar för radions del att den expansion som hade inletts under senare delen av 30-talet kunde återupptas. Inte minst gällde detta rent kvantitativt, d.v.s. beträffande den totala sändningstiden. Redan under 1944 hade sändningstiden utökats något, och denna ökning fortsatte de följande åren. Ett viktigt inslag i de nytillkomna sändningarna var musikprogram på tider där sådana inte hade förekommit tidigare: vardagarnas morgnar och förmiddagar. I februari 1946 började en försöksverksamhet med olika slags morgonsändningar, placerade efter dagens första nyhets- och väderleksrapporter. Bland dessa morgonsändningar fanns exempelvis på tisdagsmorgnarna programpunkten *Intim*

musik, som presenterade kammarmusik. Den 18 mars samma år startade också *Musik under arbetet*, sändt två dagar i veckan (måndagar och torsdagar) kl. 11–12. Ett annat nytt inslag på förmiddagarna var husmorsprogrammen, både informativa som *Hemmets magasin* och underhållande som *För henne därhemma*, en pendang till musikprogrammen för förvärvsarbetande och med samma slags uppläggnig.

Vid starten av höstsäsongen 1947 (den 15 september) introducerades det nya tiominutersprogrammet *Melodier i morgonväkten* som första morgonprogram med start kl. 7.00 fem vardagar i veckan, och i juni året därpå förlängdes morgonsändningarna ytterligare med en tidigare väderleksrapport kl. 6.30, omgiven av grammofonmusik 6.20–6.45. Från hösten 1948 permanentades försöksverksamheten med tidigare morgonprogram: från den 5 september varade morgonsändningarna mellan kl. 6.15 och 8.15, och den första programpunkten hade den stående rubriken *Var-dagsmorgon*. Denna nyordning hade föregåtts av lyssnarundersökningar, och en »kontrollundersökning« i december 1948 »bekräftade riktigheten av de företagna dispositionerna».¹⁰¹ Efter morgonprogrammen sändes vissa dagar skolradio samt, fortfarande två dagar i veckan, *Musik under arbetet*, nu på tiden 10.30–12.00. Som titeln angav var *Musik under arbetet* ett nytt slags musikprogram: musik explicit avsedd att fungera som stimulerande bakgrund till andra sysslor snarare än som fokuseringspunkt för ett uppmärksamt lyssnande. Förebilden var BBC:s *Music while you work*, som hade introducerats under kriget i syfte att befrämja industriproduktionen.¹⁰² Inför starten av den svenska motsvarigheten hade Radiotjänst tagit kontakt med Industriförbundet för att undersöka vilken tid på dagen som skulle passa bäst för en så stor del av industrin som möjligt, innan man bestämde sig för tiden närmast före lunchrasten. I programtidningen framskymtar att man var medveten om att programformen även kunde slå an hos andra lyssnargrupper än fabriksarbetarna:

Att programpunkten närmast vänder sig till industrierna betyder naturligtvis inte att hemmafruar, skolfrukosterande ungdom och andra inte skulle vara välkomna till högtalarna. Tvärtom!¹⁰³

Som nämnts hade ett program av liknande slag, riktat till hemmafruar, införts samtidigt med *Musik under arbetet*. I och med detta slags program kom radion alltså att legitimera en form av användning av mediet som stora grupper av lyssnare redan börjat tillämpa. Sändningstiden för *Musik under arbetet* utökades också efter hand: säsongen 1951/52 sändes programmet måndagar, tisdagar, torsdagar och fredagar, och fr.o.m. sommaren 1952 regelbundet fem dagar i veckan kl. 11–12.

Ett annat utmärkande drag i radions utveckling vid denna tid var det tilltagande antalet fasta programpunkter på stående veckodagar och klockslag. De undersökningar av lyssnarvanorna som genomförts hade »understött programledningens uppfattning, att detta system är det gynnsammaste».¹⁰⁴ I början av 50-talet hade det också blivit regel att varje musikprogram »handlagts av viss producent», en ny yrkesrollsbeteckning som vittnar om en tilltagande professionalisering av programarbetet.¹⁰⁵ Radions expansion innebar således i flera avseenden en rationalisering av programproduktionen, inte minst på musikområdet, som ju stod för en kvantitativt sett mycket betydande del av utbudet. Utvecklingen väckte vissa farhågor för att »nya initiativ och [...] det vidare svängrum, som programsättningen känner sig alltmer i behov av» skulle kunna komma i kläm, men möjliga lösningar på detta problem sågs bl.a. ligga i det planerade dubbelprogrammet.¹⁰⁶ Det var alltså i en tid fylld av nya möjligheter som Radiotjänsts 25-årsjubileum firades med bl.a. ett stort »populärprogram» på nyårsdagen 1950, rubricerat *Succémelodier 1925–1950*, en jubileumsfest på Konserthuset den 7 januari och en stor middag på Berns för företagets personal på kvällen samma dag.

Genresystemets förändringar

Musikens andel av radions sändningstid ligger under perioden 1945–55 relativt konstant på ca 46–49 procent. I absoluta tal innebär detta att musikutbudet i takt med den totala sändningstidens tillväxt ökar från ca 2 100 timmar till drygt 2 400 timmar per år (se bilaga, tabell 3). Det nedärvda genresystem som används i programstatistiken blir under denna period alltmer otidsenligt. Detta framgår tydligt av att bland det tjugotal musikaliska genrer som ingår i statistiken en enda, »lättare orkestermusik«, under åren kring 1950 står för över hälften av det samlade musikutbudet.¹⁰⁷ Den kraftiga ökningen för denna genre tyder på att den blir alltmer heterogent sammansatt. Exempelvis tycks jazzen, som vid denna tid spelar en ökande roll i radioutbudet, ha placerats i denna kategori – att döma av de genomgående beskedliga siffrorna för »modern dansmusik« har jazzen inte som tidigare räknats dit. Den »lättare orkestermusiken« förefaller således vid denna tid kunna inkludera allt från Beethovens Leonoraouvertyr till Coleman Hawkins konsert med Thore Ehrlings orkester i Stockholms konserthus den 23 februari 1950. Från mitten av 1952 minskar emellertid andelen lättare orkestermusik (fr.o.m. 1953/54 kallad »underhållningsmusik«) successivt. Här kan alltså början till den traditionella »mellanmusikens« nedgångsperiod spåras i radiostatistiken, i och med att denna stora och heterogena kategori spaltas upp i ett alltmer differentierat (och tidsanpassat) genresystem.

År 1953/54 införs följdriktigt en helt ny genreindelning. De konstmusikaliska genrererna »symfonisk och annan seriös orkestermusik«, »körsång«, »kammarmusik och instrumentalsoli« och »solistisk vokalmusik« indelas samtliga i »klassisk« och »modern« (proportionerna mellan dessa är genomgående ungefär 60:40). Beteckningen »lättare orkestermusik« ändras till »underhållningsmusik«, vilken indelas i »instrumental« och »med vokalinslag«.¹⁰⁸ Den markanta ökning av sändningstiden för »allvarlig« musik som märks i tabellen ligger framför allt i genrererna

seriös orkestermusik och solistisk vokalmusik; här förefaller det dock som sagt rimligt att anta att ökningen till stor del beror på ändrade klassificeringsprinciper, innebärande att en del av den tidigare »lättare« orkestermusiken nu har klassificerats som »seriös«. Det kan också noteras att programstatistiken detta och följande år redovisar den samlade tiden för musik både exklusive och inklusive underhållningsprogrammen, vilket visar på att man var medveten om att programkategorierna var besläktade och gränserna svårdragna.

Radion som konsertarrangör

Oavsett bokföringstekniska oklarheter tyder mycket på att den symfoniska musiken var en av radions musikavdelning prioriterad genre vid denna tid. Under åren efter världskriget kom också radions genombrott som arrangör av offentliga konserter inför publik. Det första försöket, år 1931, hade som nämnts strandat på motståndet från framför allt Konserthörsningen, som fruktade en resursstark konkurrent. Det kom att dröja länge innan man åter försökte ge offentliga konserter, men i slutet av 1943 började en blygsam försöksverksamhet: i verksamhetsberättelsen omtalas att »militär och skolungdom« hade inbjudits till utsändningar från Musikaliska akademien och Konserthusen. Följande år framfördes 13 konserter inför inbjuden publik, och den sammanlagda publiksiffran var ca 3 000, varav 2 000 militärer och 1 000 skolungdomar. År 1945 inbjöds publik till 17 konserter, och på hösten anordnades i samarbete med Reso tre offentliga konserter i Konserthusets stora sal med betalande publik. Också vid utsändningarna av kabaretprogram var publik närvarande »i större utsträckning än tidigare«. Även året därpå spelades ett antal konserter inför publik.¹⁰⁹

Den 5 september 1948 startade så Radiotjänsts första regelbundet återkommande serie med offentliga konserter i egen regi, Radioorkestrernas offentliga symfonimatinéer. Det var alltså inte

den deltidfinansierade Radiotjänsts symfoniorkester utan företagets egen heltidsanställda ensemble som nu utökad till 38 musiker och under nytt namn ombesörjde denna konsertserie. Symfonimatinéerna omfattade 12 konserter, samtliga utsända från Musikaliska akademiens stora sal och med Sten Frykberg som dirigent, och serien återkom under de följande åren med ca ett dussin konserter eller mer per säsong. I verksamhetsberättelsen för 1948/49 omtalas att Radioorkestern liksom tidigare »huvudsakligen haft till uppgift att presentera förstklassiga underhållningsprogram« men att den under säsongen även i viss utsträckning »tagits i anspråk för seriösa uppgifter«. Orkestern kom efter hand alltmer att ägna sig åt konstmusiken, och ett par år senare visade det sig »rationellt att utöka Kabaretorkestern för att alltid ha en samtrimmad underhållningsorkester till förfogande«. Den sistnämnda ensemblen övertog efter hand huvudansvaret för underhållningsmusiken i radio, från den 1 oktober 1951 under namnet Varietéorkestern och utökad till 14 musiker under ledning av Stig Rybrant.¹¹⁰

Symfonimatinéerna var som sagt den första fast återkommande konsertserien, och den förblev under några år också den enda. Organiserandet av orkesterkonserterna i tematiserade serier, vilket i viss utsträckning förekommit långt tidigare, låg emellertid i linje med den pågående rationaliseringen av programverksamheten. På sommaren 1949 bedrevs t.ex. en försöksverksamhet med symfonikonserter

avsedda att komma varje fredag hela sommaren. Konserterna var uppbyggda i två avdelningar om vardera ca 40 min. med en paus mitt i på ca 10 min. för ett aktuellt inslag. Denna för radio nya form av konsertverksamhet mottogs genast med livligt intresse av den musikintresserade publiken.¹¹¹

Efter hand koncentrerades, som ett led i tendensen till ökat inslag av fasta tablåtider, utbudet av symfonisk musik (vilken för-

utom den som spelades av radions egna orkestrar till största delen överfördes från orkesterföreningarna) till onsdags- och fredagskvällar. Härifrån var steget inte långt till den alltmer omfattande flora av konsertserier som skulle komma att blomma upp ett årtionde senare.

Symfonimatinéernas repertoar var till en början till stor del koncentrerad till wienerklassicistisk och tidig romantisk musik – Radioorkesterns relativt blygsamma numerär satte också gränser för vad som kunde spelas i detta sammanhang. Ett viktigt inslag var emellertid också redan från den första säsongen verk av samtida svenska tonsättare. Efter hand kom detta inslag att bli än mer framträdande: några år in på 50-talet innehöll snart sagt varje symfonimatiné ett samtida svenskt verk, och uruppföranden förekom åtminstone några gånger per säsong. På så sätt fick den ursprungligen relativt populära konsertformen delvis också ett slags avantgardistisk spjutspetsfunktion i den generationsväxling som under åren kring 1950 skedde inom den svenska konstmusiken. Sett i det perspektivet är det helt följdriktigt att nästa fasta konsertserie som inrättades av radion kom att bli den i »intimt samarbete« med Stockholms konsertförening anordnade serien Nutida musik, som med start den 22 oktober 1954 innebar »något helt nytt inom vårt musikliv«.¹¹²

Modernismens genombrott

Krigsslutet 1945 innebar att de kontakter med det kontinentala musiklivet som under många år varit i stort sett avbrutna kunde återupptas. I den strävan att ta igen de förlorade åren som präglade efterkrigstiden kom en central roll att spelas av den s.k. Måndagsgruppen, en grupp av unga tonsättare, musiker och musikforskare som fått sitt namn efter de regelbundna möten på måndagskvällarna som gruppen började hålla hemma hos Karl-Birger Blomdahl på hösten 1944. Vid dessa möten studerades till en början musikteori, men man diskuterade också den samtida konst-

musikens problem och granskade varandras kompositioner. Under loppet av de följande årtiondena kom många av Måndagsgruppens medlemmar att uppnå viktiga och inflytelserika positioner inom stora delar av det svenska musiklivet, inte minst inom radions musikavdelning. Den historiska litteraturen kring denna process har efter hand vuxit till ganska omfattande proportioner.¹¹³ Här skall i första hand diskuteras dess konsekvenser på kortare och längre sikt för radions musikaliska programpolitik.

Under perioden före 1945 tycks radions förhållande till de mest avantgardistiska samtida strömningarna inom konstmusiken ha varit mycket försiktigt, för att inte säga konservativt. Som nämnts försågs radiokonsertframförandet av Hindemiths *Mathis der Mahler* i mars 1938 med en varnande varudeklaration i *Röster i radio*, och det radikala brottet med tonaliteten i Schönbergs och hans efterföljares tolvtonsteknik förefaller vid denna tid ha avsatt få spår i radions musikprogram.¹¹⁴ Vid mitten av 40-talet representerade i stället Béla Bartók det mest avancerade inom den modernistiska musiken. Under hans livstid tycks hans musik knappast ha spelats alls i svensk radio, men knappt två månader efter hans död, den 23 november 1945, presenterades hans liv och verk i en radorapsodi av Per Lindfors betitlad *Béla Bartók – en modern ungersk tonsättare*.

På våren följande år startade som en pendang till söndagsfredagsmiddagarnas grammofonkonserter en serie »midnattskonserter på grammofon«, vilka var placerade sist i radioprogrammet på fredagskvällarna. Utöver den gängse konsertrepertoaren presenterades i dessa konserter även »nyare eller av olika anledningar sällan hörda verk«.¹¹⁵ Bland de i detta sammanhang under 1946 representerade tonsättarna fanns exempelvis Chatjaturian, Copland, Prokofiev, Rachmaninov, Sjostakovitj och Stravinskij. Bland nyare verk i grammofonkonserterna året därpå fanns bl.a. violinkonserter av Alban Berg och Bartók. På våren 1948, den 16 april, framfördes vid en grammofonkonsert Bartóks 4:e stråkkvartett för första gången i Sverige, och en vecka senare spelades Hindemiths 4:e stråkkvartett. Fredagskvällarnas grammofon-

konserter etablerades efter hand alltmer som ett forum för den modernaste musiken samt för verk som av andra skäl, t.ex. på grund av avsevärd längd, betraktades som riktade mot en mer exklusiv publik än den som lyssnade till söndagsförmiddagarnas grammofonprogram.¹¹⁶

Att estetiska experiment hörde de sena kvällstimmarna till betonades än mer i titeln på det avantgardistiska programmet framför andra vid denna tid, *Nattövning*, som sändes första gången den 30 september 1947. *Nattövning* var inte ett renodlat musikprogram utan bevakade nya svenska och internationella strömningar inom både litteratur, dramatik och musik. Signifikativt nog producerades programmet inte av någon av de etablerade kulturella programavdelningarna, utan av den nystartade Aktualitetsavdelningen, med Karl Axel Arvidsson och Börje Lindell som redaktörer. Till programmets redaktion knöts senare (1949) också Magnus Enhörning, som från 1947 hade deltagit i Måndagsgruppens möten och som från hösten samma år arbetade som musikredaktör vid *Röster i radio*. I *Nattövning* presenterades samtida kulturyttringar som till stor del framstod som alltför radikala för de etablerade kulturprogrammen: exempelvis väckte *Fanfar för 50-talet*, framförd den 2 januari 1950 av Sven-Eric Johansson – en annan av Måndagsgruppens medlemmar – på »dammophon« (d.v.s. dammsugar slang) och Göte Carlid på piano, anstöt hos en äldre medarbetare vid Musikavdelningen.¹¹⁷ I Radiotjänsts verksamhetsberättelser nämns programmet inte förrän 1950/51, då det under rubriken »Kulturhorisont« (detta år ändrad från det tidigare »Kulturhistoriskt«) berättas att man i *Nattövning* fortsatt presentationen av aktuella strömningar inom musik och litteratur. Programmet ägnas de följande åren mer uppmärksamhet som en av Aktualitetsavdelningens fasta programpunkter och ett alltmer etablerat forum för avantgardet. Bland »musikaliska nyheter« presenterade i *Nattövning* säsongen 1951/52 fanns Blomdahls *Danssvit nr 2* (25 november), Hans Werner Henzes radioopera *Ein Landarzt* (30 december) och utdrag ur Britzens opera *Billy Budd* (31 januari); dessutom sändes

den 24 februari ett föredrag med musikillustrationer om nutida fransk musik, och under säsongen framfördes »en del av Arnold Schönbergs senaste produktion«.¹¹⁸

Vid det laget hade den musikaliska modernismen också blivit en källa för regelbundet återkommande inslag i radions konsertverksamhet. Vägen hade dock förberetts tidigare inte bara genom presentation av den klingande musiken, utan också genom olika musikaliska reportage- och debattprogram. Den tilltagande tonvikt på aktualitetsbevakning och aktuell debatt som präglade radion från 1945 och framåt var således märkbar också på musikområdet. Den 26 mars 1946 sändes exempelvis en diskussion i »Musikaliska Klubben« under titeln *Den unga musiken*. I debatten deltog bl.a. Enhörning – klubbens ordförande – samt »värdinnan« Siv Ericsson och Ingmar Bengtsson, och man diskuterade verk av Klas-Thure Allgén, Blomdahl och Hans Leygraf.¹¹⁹ I slutet av samma år, den 10 december, introducerades en programpunkt av »helt ny typ«: *Musikalt aktuellt*, som presenterade »reportagemässiga glimtar ur det levande musiklivet, intervjuer med gästande konstnärer etc.«¹²⁰ Programmet bytte på hösten följande år namn till *Musikkrönika* och ändrade också delvis sin karaktär: »den [krönikan] försöker nu återspegla strömningarna inom främst svenskt men även utländskt musikliv, samtidigt som den vill upptaga till debatt aktuella problem berörande skilda musikaliska ämnen.« Ett återkommande ämne var nivån på pressens musikkritik, som debatterades både den 14 december 1947 och den 1 mars 1948. Den 24 maj 1948 hette ett debattprogram *Den unga musiken diskuteras*, och bland deltagarna fanns Karl-Birger Blomdahl, Ingvar Lidholm, Ingmar Bengtsson och Sten Broman.¹²¹

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

etc., och det skulle föra alltför långt att här redogöra för detaljer.¹²² För radions vidkommande innebar utgången av denna maktkamp att flera av Måndagsgruppens medlemmar – Blomdahl, Sven-Erik Bäck, Enhörning, Lidholm, Alf Thoor och Bo Wallner – efter hand kom att knytas till företaget som fast anställda eller som konsulter, och som framgår av de följande kapitlen skulle deras inflytande komma att prägla Musikavdelningens verksamhet under lång tid framöver. Under genombrottsåren kring 1950 bereddes den nya musiken efter hand allt större utrymme i radions konsertprogram; det gällde verk både av företrädare för mellankrigstidens kontinentala avantgarde som Bartók, Berg och Schönberg och av den nya svenska modernistgenerationen Blomdahl, Bäck och Lidholm. Starten för konsertserien Nutida musik på hösten 1954 markerade denna generations definitiva etablering inom radions musikverksamhet.¹²³

Folkmusikens förändrade framtoning

Ett stadigt, om än kvantitativt sett relativt blygsamt, inslag i radioutbudet hade ända sedan 20-talet utgjorts av folkmusik, både den svenska och andra länders. Den förhärskande attityden till detta slags musik framgår tämligen klart av följande passus, som under lång tid var en återkommande formulering i verksamhetsberättelserna:

Inom folkmusiken har radioprogrammet odlat såväl det moderna dragspelet som den urgamla svenska allmogemusiken på fiol. Vad den senare beträffar har programvalet följt två linjer: dels att ge dessa låtar ett förstklassigt utförande av musikaliskt utbildade personer – vilka i några fall kunnat förena sitt spel med små kåserier om folkmusik – dels att till mikrofonen locka fram äldre och originella spelmän, vilkas låtsamlingar ansetts böra bekantgöras för en större allmänhet.¹²⁴

Citatet är hämtat från 1932 års verksamhetsberättelse, men samma ordalydelse används fram t.o.m. år 1942. Den enda förändringen är att »fiol« år 1935 ändras till »fiol och nyckelharpa« – radion bidrog verksamt till att lansera den kromatiska nyckelharpan, som konstruerades av August Bohlin 1925 och vidareutvecklades av Eric Sahlström.¹²⁵ Det folkliga musikmaterialet kunde alltså användas på två sätt. Dels kunde det utgöra ett råmaterial som dock krävde bearbetning och »musikaliskt utbildade« – d.v.s. professionellt klassiskt skolade – musiker för att ges ett »förstklassigt utförande«. Dels kunde musiken presenteras i mer obearbetade versioner, men den något nedlåtande formuleringen »äldre och originella spelmän« antyder att detta slags musik ansågs ha kuriositets- snarare än musikaliskt värde. Konstmusikaliskt arrangerade och bearbetade versioner av folkligt melodimaterial utgjorde ett inte oviktigt inslag i underhållningsmusiken, exempelvis sändes 1934 en Europakonsert under rubriken *Svensk folkton*, innehållande *Från fjäbod och bygd* – ett antal låtar sammanställda av Johnny Schöning för soli, kör, nyckelharpa och stråkorkester, Hugo Alfvéns *Gammalt kväde från Hälsingland*, Peterson-Bergers »Vaionos sånger« ur *Arnljot* samt Kurt Atterbergs *Sinfonia piccola*.

I de »små« kåserierna om folkmusik kom efter hand mer vetenskapligt musiketnologiska perspektiv att göra sitt inträde. Under hösten 1935 höll docent Tobias Norlind en föredragsserie under rubriken *Folkmusikaliska strövtåg* med musikillustrationer av Olof Andersson. Samarbetet mellan Norlind och Andersson fortsatte våren 1936 i serien *Förgrundsfigurer inom folkmusiken*, och på hösten samma år gjorde Norlind serien *Folkvisan i olika länder* med sångillustrationer av Signe Stridsberg. Olof Andersson – folkmusikupptecknare, spelman och redaktör för *Svenska låtar*, den omfattande utgåvan av upptecknad folkmusik – gjorde också i slutet av 30-talet och början av 40-talet flera programserier om folkmusik: *Berömda allmogespelmän* (1939–42), *Sägen och myt i folkmusiken* (1942–43) och *Låttyper i folkmusiken* (1943).

På liknande sätt behandlades främmande länders folkmusik,

alltifrån ett program den 15 december 1927 som presenterade »Moskvas akademiska ensemble med ryska folkvisor« till 30-talets utbytesprogram med bayersk folkmusik från München, »äkta finska allmogelåtar på kantele« eller »indianska sånger, sjungna av hövdingadottern Te Ata«. ¹²⁶ År 1936 gjorde Radiotjänst emellertid en musiketnologisk forskningsinsats, där företagets bidrag främst var av teknisk natur:

Forskningsresanden Haslunds expedition till inre Mongoliet år 1936–37 var utrustad med en av Radiotjänst iordningställd inspelningsapparat. De av expeditionen hemförda 106 inspelningarna ha under året uppspelats i studion bl.a. för musikvetenskaplig granskning och omskrivning till notskrift. ¹²⁷

»Forskningsresanden Haslunds« fulla namn var Henning Haslund-Christensen; denne danske etnograf hade tidigare varit karavanledare för Sven Hedin och gjorde senare populärvetenskapliga program i svensk radio. Under åren 1939–41 följde så en kvalificerad musiketnologisk satsning av radion (oaktat verksamhetsberättelsernas aningslöst etnocentriska formuleringar om »olika primitiva folks musik«): i en serie program av Ernst Emsheimer presenterades bl.a. kaukasisk, mongolisk, javanesisk och kinesisk musik. Emsheimer, som var tysk till börd, hade 1932 flytt undan den framväxande nazismen till Sovjetunionen och därifrån 1937 vidare till Sverige. Vid denna tid arbetade han vid Statens etnografiska museum i Stockholm. I sina program presenterade Emsheimer bl.a. egna fältinspelningar från en kaukasisk inspelningsexpedition år 1936.

Att attityden till folkmusiken var på väg att förändras framgår tydligt av den nya formulering som införs i verksamhetsberättelserna år 1943:

I fråga om den folkliga musiken har radioprogrammet odlat såväl dragspelet som den gamla svenska folkmusiken

på fiol och nyckelharpa. Vad denna sistnämnda musik beträffar har programmet följt två linjer: dels har man sökt ge låtarna ett förstklassigt utförande av musikaliskt utbildade personer, dels har man anlitat de bästa tillgängliga krafterna bland de spelmän, som ännu på åtskilliga ställen ute i bygderna uppehålla de gamla förnämliga spelmanstraditionerna och vilkas låtar och spelmaner ansetts böra göras bekanta för en större allmänhet.¹²⁸

Den »urgamla« folkmusiken har nu alltså försiktigtvis omdaterats till den »gamla«, och formuleringen »de gamla förnämliga spelmanstraditionerna« andas en betydligt större respekt än tidigare för musikens egenart. Samma år ersätts genrebeteckningen »allmogemusik« i Musikavdelningens statistik för första gången av »folkmusik«.¹²⁹ Bland de folkmusikprogram som följde fanns år 1944 ett program om säckpipan av Mats Rehnberg samt en serie kåserier av Olof Andersson under rubriken *Levande spelmanstradition*. Den stora omvälvningen av radions folkmusikutbud kom dock i slutet av 40-talet, då Radiotjänst påbörjade en serie grammofoninspelningar av svensk folkmusik. Under säsongen 1948/49 gjordes 26 inspelningar av bl.a. olika spelmanlag, fiolspelmännen Theodor Ohlsson och Eric Öst samt Ture Gudmundsson på näverlur, kohorn, bockhorn, spilåpipa och säckpipa. Inspelnings- och utgivningsverksamheten fortsatte följande år, då 20 upptagningar gjordes, och skivutgåvorna med svensk folkmusik blev snabbt mycket efterfrågade av utländska radiostationer i det internationella programutbytet.

Huvudansvarig för den nya given var Matts Arnberg, som efter studier i musikforskning och folklivsforskning i Uppsala anställdes vid radion 1946. Under 1947 anordnade Radiotjänst i samarbete med Kungl. Gustav Adolfs-akademien i Uppsala en folkvisetävling, som resulterade i ca 10 000 insända visor. I det inspelningsarbete som följde upp tävlingen engagerades Arnberg av Olof Forsén, chef för den nyinrättade Aktualitetsavdelningen, och Arnberg kom därmed att inse radions stora möjligheter att bidra

till dokumentationen av etnografiskt material. Inspirerad av folkloristikens traditionsforskning betonade han vikten av den levande folkmusikaliska traditionen, som dock var hotad av den moderna samhällsutvecklingen: »För Arnberg gällde det att med hjälp av inspelningstekniken 'rädda' till eftervärlden en vis- och låtrepertoar i utdöende.« Radion kom både genom programverksamheten och genom grammofonutgåvorna – under perio-



Matts Arnberg spelade en central roll för radions och senare televisionens dokumentation av svensk folkmusik. Bilden hämtad från ett TV-framträdande 1962.

den 1949–53 utgavs 33 st. 78-varvsskivor med instrumental folk-musik och lockrop, samtliga producerade av Arnberg – att forma grunden för senare årtiondens återupplivanden av folkmusiken.¹³⁰ Också det modernistiska avantgardet gjorde bruk av Arnbergs material: exempelvis använde Ingvar Lidholm i sin balettmusik *Riter* (1959) elektroniskt bearbetade versioner av lockropsinspelningar gjorda av Arnberg tio år tidigare.¹³¹

Den ökade betoningen av »autentiska« folkliga traditioner märks också i verksamhetsberättelsernas redogörelser.¹³² År 1951/52 berättas sålunda:

Genom en inspelningsresa i Jämtland har en av de mest enhetliga och märkligaste musikaliska traditionerna i vårt land bevarats och delvis presenterats för lyssnarna. Bland inspelningarna i Radiotjänsts grammofonserie med svensk folkmusik kan särskilt nämnas två skivor med den ålderdomliga Älvdalsmusiken.¹³³

Följande år bereddes »den traditionella vokalmusiken« väsentligt ökat utrymme i radions program. Detta skedde genom en serie program om den folkliga visan, där illustrationerna företrädesvis hämtades ur de traditionella inspelningarna i folkmusikarkivet. Arnberg ägnade sig också åt andra kulturers musik: säsongen 1949/50 producerade han tillsammans med Emsheimer, som nu var chef för Musikhistoriska museet, åtta program under titeln *Främmande musikvärldar*. Programmen presenterade bl.a. samisk, indiansk, afrikansk och georgisk musik, och serien fortsatte 1951/52.

Den lätta musikens expansion

Teateravdelningens tidigare berörda missnöje med musikens dominerande roll i underhållningsprogrammen avspeglas fr.o.m. 1945 i en avsevärd minskning av antalet musikkabareter. I 1945

års verksamhetsberättelse påpekas dock att »minskningen är för hela radioprogrammets vidkommande endast skenbar, då den återgår på en utökning av Musikavdelningens verksamhet på detta område«. ¹³⁴ Den relativt nyinrättade underhållningssektionen inom den sistnämnda avdelningen var alltså på väg att ta över en större del av ansvaret för renodlade musikunderhållningsprogram. Ett led i detta arbete var den ovan nämnda nytillkomna Kabaretorkestern, och förutom denna och Thore Ehrlings till radion mer eller mindre fast knutna orkester svarade också ett stort antal dans- och underhållningsensembler för ett ökande utbud av lätt musik i radio.

Också på populärmusikens område var strävan efter aktualitet i radioutbudet märkbar. Säsongen 1948/49 sändes *Dagens melodier*, som förefaller ha varit radions första topplisteprogram: det utgjorde »ett musikaliskt underhållningsprogram, i vilket spelades de melodier som varje månad visat sig vara de mest populära enligt en omfattande undersökning«. Vidare nämns i verksamhetsberättelsen att man i programmet även gjorde »ett försök att presentera vettiga svenska texter till utländska melodier«. ¹³⁵ I *Musik i vinterträdgård*, som sändes på söndagskvällar 1952/53, presenterades varje gång »ett nytt svenskt stycke av populärtyp«. ¹³⁶ Floran av program fokuserade på aktuella schlagermelodier växte successivt, och säsongen 1954/55 inkluderade schlagerprogrammen det en gång i månaden återkommande *Vi har en melodi*, som lanserade »dagens toppmelodier«, Thore Ehrlings *Säj det med musik* och det mer jazzbetonade 17.30 *Special* samt *Rytm och melodi*, *Populära kvarten* och *Music! Music! Music!*

En annan populärmusikgenre i tiden var »cowboymusiken«, d.v.s. vad som senare skulle komma att kallas »country and western« eller bara »countrymusik«. Redan i slutet av 30-talet hade ett program som presenterade »cowboy- och farmarsånger« introducerats under titeln *Den amerikanska visboken* – vid starten den 4 december 1939 var rubriken till och med *Buffalo Gals* eller *Den amerikanska visboken* – med svenska textöversättningar

av Harry Iseborg och sång av Lisbeth Bodin och Henry Lindblom.¹³⁷ Programmet återkom ett flertal gånger under loppet av 40-talet och tycks ha varit ett viktigt forum för etablerande av genren i Sverige. Under kriget bidrog sannolikt också det världs-politiska läget till att cowboymusiken, liksom var fallet med swingen, såsom amerikansk musik kom att representera en positiv motbild till de europeiska diktaturerna.¹³⁸ Bland cowboy-musikprogram under efterkrigstiden fanns exempelvis den säsongen 1950/51 sända serien *Melodiranchen*, som utspelades i »Vilda Västerntmiljö», programmet *Dirty Shame Saloon* med Charles Norman och hans Texas Cowboys, sänt den 25 september 1951, samt serien *Hemma på ranchen*, vilken presenterade artister som »Cacka Israelsson med Sven Stibergs cowboygäng» (den 14 februari 1954).

Den moderna dansmusiken sändes av hävd på tider anpassade till en funktionell användning av musiken som just dansmusik, d.v.s. på lördagskvällar och i regel även onsdagskvällar. På hösten 1948 lanserades *I afton dans*, som var ett försök att ge »en mera utarbetad form» åt sändningen av modern dansmusik. Programmet gavs inför en dansande publik, och varje gång medverkade två orkestrar och olika soloartister. Säsongen 1949/50 ersattes *I afton dans* av *Copacabana*, ett en gång i månaden återkommande program med dansmusik, vilket utspelades i en fiktiv nattklubbsmiljö. I början av 1952 överfördes den moderna dansmusiken från lördagskvällarna till fredagarna; på lördagarna sändes i stället det blandade underhållningsprogrammet *Musik till midnatt*, vari bl.a. ingick ett avsnitt med »dansant underhållning». Det levande dansmusikprogrammet bytte säsongen 1953/54 namn till *Dags för dans*, och från 1954/55 sändes även modern dansmusik på andra tider i *Rytmask underhållning* och *Eftermiddagsdans*. Gammal dansmusik förekom i genomsnitt två gånger i veckan och spelades dessutom ibland även i *Musik under arbetet*.

Även om den exakta omfattningen av grammfonmusiken vid denna tid inte längre kan utläsas ur programstatistiken råder inget tvivel om att en successiv utökning av grammfontiden tar

sin början vid mitten av 40-talet. År 1946 sändes utöver gram-mofontimmarna och fredagarnas och söndagarnas grammofon-konserter 99 program med enbart grammofonmusik, varav 37 med dansmusik. Den 2 oktober detta år startade ett regelbundet återkommande underhållningsprogram på onsdagsmorgnarna, kallat *Muntra morgonmelodier* och försett med undertiteln »Grammofonunderhållning med Sickan Carlsson vid veven«. Carlsson avlöstes som vevoperatör i november av Anders Börje, följd i december av Carin Swensson, och programmet fortsatte också 1947 under titeln *Morgonstjärnan*. Nya skivutgivningar bevakades det sistnämnda året både i programmet *Prat om skivor*, där nya inspelningar presenterades och kommenterades, och i *Amerikanskt schlagernytt på grammofon*. Bland de stående gram-mofonprogrammen tillkom följande år *En glad ton* och *Skivnytt* samt 1949/50 *Gamla skivbekanta*.

Säsongen 1950/51 sändes ca 25 fasta grammofonprogrampunkter per vecka och därutöver 92 program baserade på enbart grammofonmusik. Dessutom förekom grammofoninslag i pro-gram som *Musik under arbetet* och *Rytmisk underhållning*. Det nya *Skivor i skymundan* gav plats för »mera ovanligt material ur arkivet«. Året därpå tillkom ett nytt fast grammofonprogram, en »nonstopunderhållning« betitlad *Godnattmusik*, som ingick i det avslutande blocket *Musik till midnatt* på lördagskvällarna. På hösten 1951 gjordes ett försök att förnya den traditionella gram-mofontimmen genom en uppdelning av programtiden 18.10–18.55 på lördagar i tre separata inslag, och *Skivmosaik* representerade »en radiomässig, lätt crazybetonad musikunderhållning i montageform«.¹³⁹ Följande säsong var antalet fasta grammofon-programpunkter per vecka uppe i närmare 30, och därutöver gjordes 130 program med enbart grammofonmusik. Ett nytt grammofonprogram 1953/54 var *Grammofonmagasinet* med Bengt Kyhlberg och Folke Erbo, vilket varannan vecka på lördagar ersatte den vanliga grammofontimmen.

Det alltmer ökade utbudet av grammofonmusik, i vissa fall till och med som nonstopmusik (d.v.s. utan muntliga presentationer

mellan musikstyckena) gav snart upphov till en språklig neologism: *skvalmusik*.¹⁴⁰ De nya lyssnarvanor som radion därmed gick till mötes hade som nämnts fått sitt erkännande i programpunkter som *Musik under arbetet* och *För henne därhemma*. Det förstnämnda programmet var ännu vid denna tid till övervägande del baserat på levande musik, men efter hand som sändningstiden utökades skulle grammofonmusiken komma att spela en allt viktigare roll. Skvalmusiken gjorde också sitt intåg på andra programtider, om än under iakttagande av genremässiga rättvisepprinciper: när de ovan nämnda morgonprogrammen under sommaren 1949 gjorde ett uppehåll

fick grammofonen ensam disponera tiden kl. 6.40–7.40. För att därvid erhålla en önskad differentiering av dessa sex programtimmars innehåll uppdelades de i 13 fasta programpunkter med morgonkonsert av någon känd symfoniorkester och en halvtimme svenska schlagerskivor som motpoler.¹⁴¹

Grammofonen möjliggjorde emellertid också en programform som i sin betoning av tvåvägskommunikationen med lyssnarna skulle kunna betecknas som skvalmusikens motpol: önskeprogrammen. Denna programform tycks ha debuterat under beredskapstiden i programserien *Säg det i toner, musikalisk fältpost till någonstans i Sverige*, som startade i juli 1940. De kortvågsutrustade reportagebilarna gav upphov till de önskeprogram med »den flygande mikrofonen» som första gången gick i luften den 29 november 1943 under rubriken *Vad får vi spela för Er?*. Under de följande åren ändrades titeln till *Vad vill Ni höra i kväll?*, och kortvågsbilarna besökte olika svenska städer i en »helt ny form av grammofonprogram, ett slags 'önskeprogram' i form av en reportagemässig samverkan mellan allmänheten, en kortvågsbil och Radiotjänsts grammofonarkiv». ¹⁴² Programmet sändes fram till 1946 med Per Lindfors som reporter och Nils Castegren som medarbetare i grammofonarkivet. På julafton 1943 startade också

önskeprogrammet *Jultomten i grammofonarkivet* med versvinjetter av Nils-Georg.

Det långlivade önskeprogrammet *Hjälp Europahjälpen* debuterade den 23 april 1946. Programmet utgjorde ett försök att på ett »radiomässigt» sätt stödja Europahjälpens verksamhet, och de skivor som spelades togs ut genom lottning bland de önskemål som bidragsgivarna hade angivit på de postgirotalonger som insänts till Europahjälpen. Programmet ersatte varje tisdag den ordinarie grammofontimmen. När Europahjälpen upphörde vid årsskiftet 1949/50 bibehölls önskeprogrammet, men från början av 1950 under namnet *Radiohjälpen 90 1950: Lyssnarnas önskeprogram på grammofon*. Antalet önskeprogram utökades också successivt, och bland detta slags program under denna period kan bl.a. nämnas Georg Eliassons *Uppe med tuppen* (1948/49), Charlie Normans *Nattugglan* (1950), gammaldansprogrammet *Får jag lov* (1952), *Det måste vi fira* med Herman Ahlsell (1953; tydligen en föregångare till *Det ska vi fira*), och Allan Schulmans *Som ni behagar* (1954).

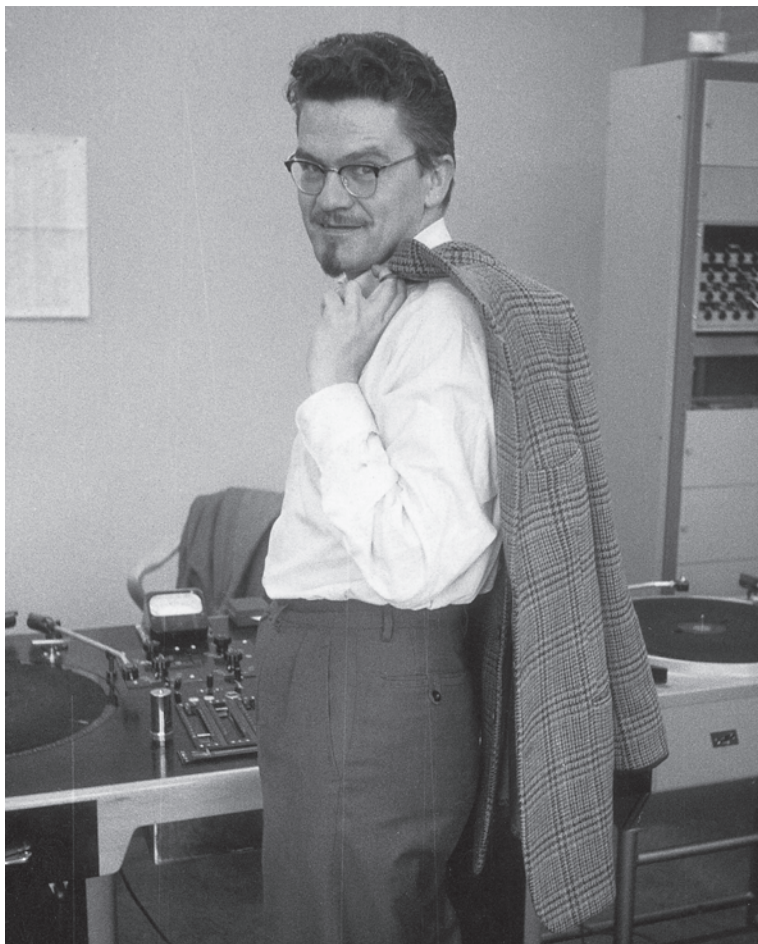
Jazzen i radion

Under åren efter andra världskriget börjar jazzen alltmer kunna urskiljas som en specifik musikform i radioutbudet. Termerna »jazz» och »modern dansmusik» hade tidigare länge i stort sett varit synonyma i radions genresystem: exempelvis överfördes i juli 1934 en »jazzkonsert» med Jack Hyltons orkester från London, medan i mars 1937 »modern dansmusik» presenterades i radio av Jimmy Luncefords orkester. Mot slutet av 30-talet blir jazzkonserter alltmer regelbundet återkommande inslag i programtablåerna, exempelvis sändes under 1938 konserter med Nat Gonella och hans orkester (3 februari), med den engelske pianisten Billy Mayerl och Radiotjänsts dansorkester (18 februari) och med Carrol Gibbons och Radiotjänsts dansorkester (29 augusti). Den 24 september samma år överfördes också »dansmusik av

Count Basie's orkester« från USA via London.

Under kriget avstannade till stor del tillförseln av både program och grammfonskivor från utlandet, men i gengäld frodades de inhemska swingdansorkestrarna (t.ex. Ehrlings), och »Babsfebern« grasserade. Vid tiden för krigsslutet märks en tydlig ambition att tilldela jazzen större uppmärksamhet och mer vederhäftig presentation än tidigare. I program av typen »radio-rapsodier kring berömda tonsättare« behandlades under 1945 både Armstrong, Ellington och Goodman, och detta år påbörjades också en speciellt för ungdom avsedd serie under titeln *Jazzen under fem decennier*. Under de följande åren ökade utbudet av jazzprogram stadigt. I verksamhetsberättelsen för 1948/49 omtalas att jazzkåserier med grammfonillustrationer förekommit »praktiskt taget varje tisdag eftermiddag« med anlitande av de mest kända skribenterna i fackpressen, och att även ett antal swingfrågesportprogram anordnats under säsongen.¹⁴³ I januari 1949 sändes en jazzkonsert med en 21-mannaorkester, bildad i samband med en omröstning anordnad av *Expressen* och danspalatset Nalen och ledd av Gösta Theselius. Följande säsong, 1949/50, inkluderade jazzprogrammen specialarrangerade konserter med Thore Ehrlings orkester, jazzkåserier, »The dansant«, bandinspelningar från USA samt jazzkonserter från Konserthuset med bl.a. Coleman Hawkins och Benny Goodman. I jazzens spår fick också andra i svensk radio tidigare föga representerade folkliga amerikanska genrer ökat utrymme; exempelvis framträdde Josh White den 10 juni 1950 i ett program kallat *Blues och ballad* med en blandad repertoar av anglo-amerikanska ballader, nyare populärsånger, blues och spirituals. Den afro-amerikanska religiösa musiken tycks för övrigt ha varit den genre som vid sidan av jazzen tidigast förekommit i radion: redan 1934 presenterades den svarta gospelkvintetten The 5 Kentucky Singers i ett program med introduktion av Karl Gerhard, där denne i högtidliga vändningar lovordade »de svartas musiksinne«, och som nämnts ovan sändes 1941 ett program med titeln *Den andliga negersången – vår tids psaltare*.

I och med att Olle Helander år 1950 knöts till radion som fast anställd producent av jazzprogram utökades utbudet ytterligare. I september 1950 startade *Jazzkaleidoskopet*, från våren 1951 sändt varje onsdagskväll, med »intervjuer, jam sessions, jazznyheter



Olle Helander knöts till radion som producent år 1950 och kom alltså att ansvara för radions jazzbevakning under den svenska jazzens »guldålder«. Helander var radions jazzchef i femton år innan han 1965 övergick till TV.

o.s.v.« Därutöver sändes 1950/51 jazzkåserier på tisdagar, jazzkonserter från Konserthuset samt varje vecka *Moderna rytmer* med »svensk jazz av modernaste snitt«. *Jazzkaleidoskopet* ersattes i maj 1952 av *Jazzbiten*, som innefattade flera olika inslag, bl.a. önskeprogrammet *Önskejazzbiten*. Bland tisdagarnas jazzkåserier ingick en gång i månaden Claes Dahlgrens *Jazzglimtar från USA*. I egenskap av amerikansk genre låg tydligen också »cowboymusiken« inom Helanders ansvarsområde: den 27 juni 1953 höll han ett kåseri om »cowboysångare« under rubriken *Cool Water*. På hösten samma år startade *Plattkammaren* med undertiteln »En jazzig halvtimme med Simon Brehm«, och de närmast följande åren tillkom jazzprogramtitlar som *17.30 Special* och *Big Simons skivor*.

Även om man inom radion säkerligen var medveten om åldersspecifika lyssnarmönster för jazzprogrammen tycks få av dessa program, bortsett från den ovan nämnda musikhistoriska serien *Jazzen under fem decennier*, under denna period ha riktats speciellt mot ungdomliga lyssnare. Jazzprogrammets expansion, kopplad med den svenska jazzmusikens internationella framgångar och musikstilistiska förändringar under 50-talet, förebådade i stället en differentiering av genren i en närmast konstmusikaliskt präglad gren och en utpräglad populärkulturell, som snart skulle komma att få en annan beteckning: rock'n'roll.

1955–1966: Sveriges största musikinstitution

Perioden 1955–1966 var en av de mest expansiva i den svenska public service-radions historia. Inte minst gällde detta på musikens område – i Sveriges Radios årsredovisning för 1979/80 nämns i samband med en översikt över lyssnarsiffrornas utveckling under 70-talet att »för radion betydde 60-talet att musiken på allvar kom in i mediet genom melodiradion och den seriösa musiken i P2«.¹ I kvantitativt avseende var den förstnämnda av dessa faktorer den i särklass mest betydelsefulla: Melodiradions tillkomst på våren 1961 och utbyggnaden av P3 från sommaren 1962 innebar en utökning av mängden populärmusik i SR:s utbud utan motstycke vare sig förr eller senare i företagets historia. Som framgår av tabell 4 (se bilaga) mer än tredubblades under loppet av några få år sändningstiden för program helt eller till övervägande del ägnade åt populärmusik.²

Expansionen berörde dock även i hög grad den »seriösa« musiken, radions utbud av historisk och samtida konstmusik. En ofta återkommande slogan under denna tid beskriver radions musikavdelning som »landets största musikinstitution«.³ Denna självmedvetna devis hade också verkligen fog för sig. Musikavdelningen var vid det här laget mycket mer än »bara« en programavdelning bland andra: konsertarrangör, arbetsgivare för musiker och tonsättare, utbildningsinstitution – en mycket viktig musikpolitisk aktör över huvud taget, vidare musikvetenskaplig dokumentationsinstitution, företagets interna musikexpertorgan, teknisk utvecklingsinstitution m.m. Under denna tioårsperiod ökar också konstmusikens kvantitativa betydelse i radio-

utbudet. Införandet av dubbelprogrammet (P2) i slutet av 1955 innebär en kraftig utökning av Musikavdelningens sändningar både i absoluta och i relativa tal. Före 1960 är dessa sändningar huvudsakligen placerade i P1, medan de efter kanalomläggningen på hösten detta år är tämligen jämnt fördelade mellan P1 och P2. Vid tiden för Melodiradions start i maj 1961 sker ytterligare en stark utökning av Musikavdelningens sändningstid, även om den relativa andelen minskar, eftersom Melodiradions sändningstid expanderar ännu snabbare – under första hälften av 60-talet står alltså musik av samtliga kategorier för upp emot 70 procent av SR:s totala radiosändningstid, en siffra som inte uppnått vare sig förr eller senare. Det ska kanske tilläggas att den relativt grova statistiska uppskattning som ligger till grund för tabellen kan ge en något överdriven bild av musikens betydelse, men också andra analyser påvisar en musikandel på långt över hälften av sändningstiden. Så anges t.ex. i en stickprovsbaserad kartläggning av programutbudet andelen musik i radioutbudet till 60 procent år 1965, vilket kan jämföras med 41 procent åren 1955 och 1960.⁴

Oaktat »skvalmusikens« expansion utgör alltså även konstmusiken ett väsentligt inslag i radion vid denna tid; den identifieras till och med som ett av de områden ljudradion speciellt bör inrikta sig på i konkurrensen med det framväxande TV-mediet. I 1963 års årsbok talar Nils-Olof Franzén bl.a. om »fasthållandet vid det humanistiska bildningsstoffet« som en viktig värdering som bör ligga till grund för utbudets sammansättning. Om musiken säger Franzén vidare:

Det finns några hundratusen aktiva musikvänner i vårt land [...] nio på tio i generationerna över trettio år – d.v.s. de som växte upp före LP-industrins genombrott – [fann en gång] vägen till musiken och [har] sedan fått många av sina mest väsentliga musikupplevelser just genom radion [...] från att ha varit en exklusivitet oändligt mera svåråtkomlig än någonsin litteraturen, blev musiken nästan bokstavligen

var mans egendom. Man behöver bara ett ögonblick tänka sig in i vad detta innebär för att inse det ihåliga i talet om vår tids kulturförflackning.⁵

Sändningstiden för »seriös« musik hade sedan dubbelprogrammets tillkomst ökat från ca två timmar till drygt fem timmar per dag, och »det är denna utveckling som bör fullföljas«. Beträffande balansen mellan olika musikaliska genrer fortsätter Franzén:

Att den »klassiska« och romantiska repertoaren skall dominera, med starka inslag av sådan 1900-talsmusik som har hunnit etablera sig, kan väl godtas som en rimlig princip. Men lika viktigt är, att radion i sin musikpolitik visar stark generositet mot det nya och det allra nyaste. Radion är det enda forum i vårt samhälle som har möjligheter att göra det. Här kan aldrig tänkta eller registrerade lyssnarsiffror på någon eller några promille få spela någon som helst roll vid programsättningen.⁶

Här antyds alltså en roll för radion som en påtagligt offensiv musikpolitisk aktör. Resonemanget bör ses i ljuset av dels den pågående utbyggnaden av programservice med lättare stoff och den kritik som riktats mot denna utbyggnad, dels den samtida expansionen inom den offentliga sektorn, inte minst på det kulturpolitiska området. Dessa faktorer spelar en viktig roll för Musikavdelningens val av programpolitiska strategier.

Konsten att tillgodose motstridiga intressen

En viktig drivkraft för den diskussion om införande av en andra radiokanal som förts sedan början av 40-talet var motsättningen mellan de konkurrerande ambitionerna att erbjuda både folkbildning och underhållning. I den interna debatten inom Radiotjänst framförde exempelvis Sven Jerring ofta »majoritetens«

mening: att förströelse och avkoppling var eftersatta områden i utbudet.⁷ Också i Musikavdelningens programdiskussioner måste den seriösa musiken vägas mot underhållningsmusiken; vid ett tillfälle framfördes önskemål om att lördagskvällarna, då det lättare utbudet hade en given plats, skulle innehålla »i varje fall ett vägande musikaliskt inslag«.⁸ Dubbelprogrammet skulle möjliggöra profilering av de båda kanalerna i »seriös« respektive »lättare« riktning. När P2 efter beslut av 1955 års värriksdag startade den 26 november samma år fick dock till en början ingen av kanalerna någon särskild profil. I stället iaktogs en komplementprincip: mot ett tyngre utbud i den ena kanalen skulle så långt möjligt ställas ett lättare alternativ i den andra, men var och en av kanalerna växlade mellan de båda typerna av utbud. Denna komplementprincip kommenteras 20 år senare på följande sätt i företagets 50-årsbok:

Man kan tro att detta befrämjade ett »aktivt« väljande i lyssnandet, men praktiskt var det knappast, och man betraktade inte systemet som något mera definitivt. En annan nackdel var att P2 på detta sätt inte fick »en egen profil«. Därför strävade man efter att inom den givna ramen få fram nya programtyper, nya uppslag som kunde ge P2:s sändningar en egen profil. Om man ganska otåligt väntade på den dag, då kanalerna på kvällstid kunde profileras ganska likvärdigt, så hade man ändå rätt att konstatera, att radion i god tid före televisionens genombrott hade fått helt nya möjligheter att tillgodose olika och ofta inbördes motstridiga intressen.⁹

Naturligtvis kunde inte kanalkrockar undvikas helt. I oktober 1957 sändes exempelvis ett program av Bo Wallner om Stravinskij i P2, samtidigt som ett »samtal om elektronisk musik« ägde rum i *Tidsspegeln* i P1 – dessa båda program kunde alltså förväntas vända sig till samma relativt smala publikgrupp.

En försiktig kanalprofilering tillämpades försöksvis under de

närmast följande åren. Så menade t.ex. musikchefen Nils Castegren att grammofonkonserterna kunde utformas på olika sätt i de bägge kanalerna: P1 skulle bjuda på »pålitlig, gedigen musik«, medan man i P2 gärna kunde »experimentera efter olika mallar – dock inte för exklusivt«.¹⁰ En alltför långt driven profilering riskerade att komma i konflikt med inrotade lyssnarvanor: i en diskussion i 1958 års årsbok av problematiken kring kanalprofileringen påpekas bl.a. att den svenska radiopubliken ända sedan radions första start varit van att ha sin apparat inställd på en och samma station, d.v.s. att mycket få hade lyssnat på utlandssändningar. Detta mönster hade bibehållits vid kanalklyvningen så tillvida att »man en vanlig radiokväll stannar kvar i P1 i större utsträckning än som svarar mot de olika programpunkternas normala attraktionskraft«, vilket var belagt bl.a. genom lyssnarundersökningar.¹¹ En mer genomgripande profilering kom emellertid ett par år senare med den kanalomläggning av kvällsprogrammen som skedde på hösten 1960: P1 blev »den mer tillgängliga, allmängiltiga kanalen«, medan P2 på kvällarna kunde hysa »den målmedvetet bedrivna, långsiktigt upplagda och från starkare populariseringskrav frigjorda kulturverksamheten«.¹² Profileringen var dock inte konsekvent genomförd vad musiken beträffar: »seriös« musik fanns också i P1, men endast den »populärare« repertoaren.

Den successiva utbyggnaden av FM-nätet – P2 sändes endast över FM – hade alltså nu möjliggjort ett steg i riktning mot den kanalprofilering som varit målet redan vid P2:s införande. För att åter citera ljudradions chefsideolog, programdirektör Franzen:

...med två radioprogram och ett tv-program på kvällarna, var publiken mest betjänt av att rent allmänt veta, i vilken kanal den ena eller den andra sortens program fanns att få. Det ständiga kryssandet mellan kanalerna för att få det som man var intresserad av var knappast ett realistiskt system med det stora ertutbud som nu fanns.¹³

De potentiella argument mot en sådan renodling av kanalerna som Franzén bemöter är dels att hela befolkningen inte ännu hade tillgång till P2, dels att kanalprofileringen minskade möjligheterna till »education-by-insinuation«, d.v.s. uppfångandet av nya publikgrupper för det tyngre kulturutbudet genom att detta blandades med lättare programslag. Det sistnämnda resonemanget instämmer Franzén delvis i, men hans poäng är att denna folkbildningsmetod i längden ändå skulle vara ohållbar på grund av konkurrensen från TV, det nya underhållningsmediet framför andra. Som viktiga specialområden för radion även i framtiden anges i stället nyheter, regionala program och musik.¹⁴

Inom Musikavdelningen var inställningen till 1960 års kanalprofilering något kluven. Å ena sidan gav den t.ex. möjligheter till sammanhängande helaftonsprogram i en utsträckning som tidigare inte varit tänkbar, å andra sidan fanns misstankar om att publikens ökade valmöjligheter skulle medföra att konstmusikutbudet gick miste om en stor potentiell publik. TV:s tilltagande konkurrens tillkom som en ytterligare komplikation, och det hävdades ibland att »ljudradion måste mer och mer vända sig till minoriteten när TV stormar fram hos den breda publiken«.¹⁵ Vid avdelningssammanträdena under sommaren och hösten 1960 diskuterades den förestående omläggningen och hur Musikavdelningen skulle hantera den nya situationen; särskilt bekymrade man sig för »mellanrepertoaren (Grieg, Halvorsen, etc.)«. Denna sammanföll till stor del med den ovan nämnda »populära seriösa repertoar« som kunde spelas i P1, och avdelningens olika sektioner ombads göra förteckningar över sådana korta populära verk. Medan kammarmusiksektionens chef Ingvar Lidholm ansåg att det var »absolut nödvändigt att komma in i P1 igen« menade Bengt Hambræus (vid denna tid producent vid Musikavdelningen) att det fanns risk för att man producerade »skval-fyllnad« i stället för att befrämja ett aktivt lyssnande. Diskussionen fortsatte även under våren 1961, bl.a. beträffande grammofonmusiken. Medan Roland Grippe, ledare för vokalmusiksektionen, var rädd att man tänkte för mycket på Stockholm, »där vi är så övermät-

tade med musik i förhållande till landsorten, som är tacksam för allt den får«, menade Hambræus att man också borde »tänka lite på minoriteten, de s.k. konnässör-lyssnarna i program 2«. Produktionschefen Magnus Enhörning ansåg det var viktigt att försöka locka lyssnare genom att spela »musikens juveler« i P1; å andra sidan hävdade producenten Sven-Olof Thulin att det redan fanns ett övermått av sådana juveler i *Önskekonserten* och liknande program. Matts Arnberg, chef för sektionen för musikbildande program, menade att det var »blindhet och cynism från programledningens sida att låta oss endast ha P2 och ge oss så begränsade möjligheter i P1, att vi tvingas till att där sätta in någon sats [d.v.s. enstaka populära satser ur flersatsiga verk]« och hävdade att »folk på landet har ofta inte P2 eller bryr sig inte om att sätta på det«. I juni 1962 nämns planer på en »intensiv charmoffensiv« i P1, bl.a. innefattande 50 minuters grammofonmusik varje dag.¹⁶ I dessa diskussioner berörs en för Musikavdelningens programpolitik central problematik (»bredd« kontra »spets«) som det finns anledning att återkomma till åtskilliga gånger i det följande.

Melodiradions start i maj 1961 innebar till en början ingen större konkurrens för den till kvällarna koncentrerade seriösa musiken, eftersom Melodiradion upptog de tidigare sändningsfria dagtiderna i P2 – dock diskuterades inom Musikavdelningen ett förslag om att kräva att söndagseftermiddagarnas operamatinéer skulle kvarstå i P2 och därmed »avbryta Melodiradion«.¹⁷ Efter hand som Melodiradion utökade sina sändningstider och vid P3-starten i juli 1962 även började förläggas till kvällstid blev det »tyngre« utbudet – däribland Musikavdelningens – självfallet mer konkurrensutsatt. För att i någon mån kompensera detta bereddes de »kulturella« programredaktionerna möjlighet att annonsera sin verksamhet i Melodiradions sändningar. Exempelvis fördes inom Musikavdelningen i maj 1962 med anledning av en skrivelse från Kurt Lindal vid CPR (Centrala programredaktionen) om »Melodiradion som reklammedium« en »livlig diskussion om lämpligheten och ev. fördelar av sådan reklam, och

mycket delade meningar härom framkom». ¹⁸ Också under de närmast följande åren återkommer upprepade gånger diskussioner av den lämpligaste omfattningen och utformningen av sådan »propaganda för seriös musik i form av trailers i Melodiradion». ¹⁹

Trots de problem och konflikter som ljudradions utbyggnad innebar för konstmusikens del förefaller Musikavdelningen under den här aktuella tidsperioden ha haft en relativt gynnad ställning inom företaget. En viss betydelse i detta sammanhang hade sannolikt den personliga inställningen hos den nye radiochefen, Olof Rydbeck, som tillträdde 1955, alltså samma år som dubbelprogrammet startade. I protokollet från ett av Musikavdelningens sammanträden i juli detta år heter det sålunda:

Rabe [musikchefen] öppnade sammanträdet med att redogöra litet för den nya radiochefens musikintresse. Denne vill gärna byta ut våra fasta dagar och vill komponera dagarna utifrån ett huvudnummer på kvällen. Radiochefen är intresserad av att den gamla dansmusiken spelas av orkestrar med större besättning. Härvid drar han paralleller med danskarnas gamla dansmusik. Han är även inne på linjen att ge musikavdelningen större anslag, om så skulle behövas. ²⁰

Förslagen gav upphov till en »livlig diskussion» vid sammanträdet. Som redan framskyttat ovan visade också ljudradions programdirektör, Nils-Olof Franzén, ett starkt personligt engagemang för Musikavdelningens verksamhet. Också denne hade i likhet med Rydbeck ibland personliga synpunkter på musikutbudets sammansättning; exempelvis framfördes vid ett tillfälle till Musikavdelningen önskemål om mer »klassisk operettmusik och operapotpurrier». ²¹ Viktigare var dock de välargumenterade mediepolitiska ståndpunkter som formulerades av Franzén, bl.a. i SR:s årsböcker.

Vad beträffar den lättare musiken innebar kanalprofileringen

1960 en viss koncentration av underhållning och populärmusik till P1: bortsett från de melodiradio- och nattradiosändningar som tillkom i slutet av säsongen 1960 / 61 upptog Underhållningsavdelningens program under detta programår 39,8 procent av programtiden i P1 mot endast 22,4 procent av P2-tiden, att jämföra med 36,2 procent respektive 32,3 procent föregående säsong.²² Melodiradions införande innebar emellertid de facto den i särklass mest långtgående kanalprofileringen dittills i svensk radio – i själva verket införandet av ett renodlat *radio format* av samma snitt som i amerikansk kommersiell radio. P2 blev med Melodiradion en lätt musikkanal under dagtid, för att kl. 17 växla karaktär och bli den jämfört med P1 smalare kulturkanalen. Melodiradion betraktades dock inte som en regelrätt del av P2, snarare som en helt ny kanal, vilken bara råkade dela sändningsfrekvenser med det »egentliga» P2.²³ Sålunda berättas i 1962 års årsbok att »i juli kom ytterligare en ökning i Melodiradion, P3, en helt ny kanal», och följande år heter det att »den nya P3-kanalen är som bekant en 'förlängning' av Melodiradion och innehåller alltså lätt musik på grammofon som ett programalternativ till P1 och P2».²⁴

Med P3 fick alltså den svenska radiopubliken en kanal, komplett med egna sändningsfrekvenser, som var helt och hållet vikt för populärmusik. Under de närmast följande åren förhindrades dock en ytterligare renodling av denna profil – t.ex. genom överflyttning av program av denna typ från de övriga kanalerna – av att sändarnätet för P3 ännu inte var fullt utbyggt. Vid ett avdelningssammanträde på hösten 1963 påpekade Ulf Peder Olrog att samsändningar mellan P1 och P2 (som exempel nämndes *Musik under arbetet* på lördagar kl. 11–12) minskade valmöjligheterna: ett musikprogram i den ena kanalen borde motivera att man sände »en annan sorts musik» i den andra. Folke Erbo invände dock att »man vet inte om folk har möjlighet till både P1 och P2». Ännu i början av 1965 kunde endast 50 procent av befolkningen höra P3, vilket anfördes som ett argument mot att placera *Pop 65* i denna kanal. Enligt Hasse Tellemar hade av

samma skäl klagomål kommit från lyssnarna över att *Gammaldans för hela slanten* var placerat i P3; en annan komplikation i det sistnämnda fallet var att de äldre lyssnare som satte på radion i god tid för att inte missa programmet utsattes för olägenheten att få »höra popmusik«. Före 1966 års kanalomläggning fick alltså olika programformat samsas i både P1 och P2, vilket ibland ledde till kontroverser; sålunda diskuterades i april 1965 huruvida tiden 22.05–23.00 i P1 var en melodiradiotid eller ej. Marianne Orup menade att detta var »den enda riktiga tiden för vissa tonårsprogram som berör föreningsmännskor«, medan Georg Eliasson ansåg att »det i princip skall vara melodiradiounderhållning med skval kl 22.05«. Problemets slutgiltiga lösning uppsköts i avvaktan på besked från högre ort beträffande vilken profilering av kanalerna som skulle gälla från 1967, d.v.s. efter P3-nätets fulla utbyggnad.²⁵

De fasta tablåtiderna

P2-starten innebar ett successivt ökande inslag av fasta programtider i veckoschemat: trots de tydliga tendenser till en mer fastlagd veckotablå som tagit sin början vid mitten av 40-talet fanns i början av 50-talet ännu relativt få fasta tider för Musikavdelningens program. År 1953 innefattade sålunda de fasta programpunkterna söndagarnas symfonimatinéer och fredagarnas orkesterkonserter – »Symfonikonsert av mera populärt slag (ej Bartók)«, måndagskvällarnas soaréer, grammofonkonserterna tisdagkväll och söndag förmiddag, »seriös solist« på tisdagseftermiddagarna samt en tid för »Ny musik etc« på lördagseftermiddagarna.²⁶ Säsongen 1956/57 började tablåerna emellertid i ökad utsträckning byggas upp kring fasta tider i veckan: onsdagarna var fasta dagar för orkestermusik, måndagarna för halvtimmesprogram med kammarmusik, och i P2 var den tidigare delen av lördagskvällarna musiktid »såsom motvikt till den uppslupna underhållning som då dominerar riksprogrammet«.²⁷

Följande säsong hade det »av både praktiska och programmässiga skäl« så småningom framvuxit ett ganska fast veckoschema för den »seriösa« musikens andel i kvällssändningarna: på söndagar presenterades »en framstående solist«, måndagarna hade kammarmusik, på tisdagar sändes ett »musikbildande« program, onsdagarna hade orkesterkonsert, torsdagen var teaterdag, på fredagarna sändes Nutida musik-konserterna och (på sommaren) orkesterkonserter, och på lördagarna sändes »en kortare konsert av typ klassisk symfoni« i P1 samt offentliga konserter med publik i P2.²⁸ Säsongen 1957/58 startade också programmet *Musik i veckan* (15 minuter varje lördagseftermiddag), där Julius Rabe gav lyssnarna en översikt över den kommande veckans utbud. Under säsongen 1958/59 var de »centrala musikedagarna« onsdagarnas konserter, fredagar (kammarmusik alternerande med Nutida musik) och lördagar (»någon klassisk eller romantisk symfoni« samt *Önskekonserten*). Söndagskvällarna ägnades åt offentliga konserter i SR:s regi, måndagarna hade musikpedagogiska serier, torsdagarna hade *Liten lunchmusik* i samarbete med Konsertföreningen och tisdagarna kammarmusik. Också för Underhållningsavdelningens del framtvingade kanalutbyggnaden en rationalisering av programverksamheten och ett ökat inslag av fasta programpunkter i tablån:

Sedan underhållningen i radio med dubbelprogrammets införande utökats väsentligt [...] har behovet av stående, fasta inslag och större serier kring ett visst tema blivit ett oundgängligt arrangemang. [...] Framför allt gäller detta de stora »underhållningskvällarna« onsdagar och lördagar.²⁹

Sålunda utgjordes exempelvis huvudinslagen på söndagskvällarna under sommaren och hösten 1959 av en »studiounderhållning i den intimare genren« och ett antal Evert Taube-program.

Redan vid denna tid gällde emellertid fasta tablåtider endast med reservation för de ändringar som kunde förorsakas av idrottsevenemang. Trots den principfasta deklarationen att änd-

ringen av sändningstiden för en symfonimatiné i oktober 1954 på grund av en fotbollslandskamp inte skulle vara prejudicerande återkommer problemen med idrottens inkräktande på musikprogrammen med jämna mellanrum. Exempelvis förorsakade 1959 års ishockey-VM tablåomflyttningar vilka gjorde många av Musikavdelningens medarbetare »urförbannade«. Samma år kan för övrigt märkas en viss harm inom avdelningen över att dagsheterna flyttats på grund av Eurovisionsslagertävlingen den 11 mars 1959.³⁰

De fasta programtiderna var dock inte okontroversiella. I 1958 års årsbok argumenteras mot en enligt skribenten – Sten-Sture Allebeck – »särskilt i pressen« återkommande kritik av de fasta programpunkterna, vilka anklagades för att göra radioprogrammet »enformigt och fantasilöst«. Allebeck försvarar de fasta tiderna med att de underlättar för lyssnarna att finna de program de önskar höra, och han förutspår också att »de fasta mönstren kommer att bli ett alltmer framträdande drag i radioprogrammets planering ju mer vår publik kommer att distraheras av flera olika massmedia vid sidan av radion«. Också i följande årsbok försvaras den fasta schemaläggningen av programtiderna som »riktig ur servicesynpunkt«; det förefaller således ha förts en långvarig debatt kring denna problematik. Utbyggnaden av programutbudet de följande åren framtvängde emellertid allt fler fasta tider i tablåerna, också för Musikavdelningens del – år 1963 påpekade Per-Martin Hamberg, som särskilt inbjuden gäst till ett av Musikavdelningens sammanträden, att han »saknade fler fasta programpunkter på fasta tider, bl.a. eftermiddagar« och anförde Melodiradions mer inrutade tablå som förebild.³¹

Radiomusikens organisation

Dubbelprogrammets införande sammanföll i tiden med den omorganisation av Radiotjänst som genomfördes 1956. För Musikavdelningen innebar denna omorganisation stora föränd-

ringar. I och med att Teateravdelningen vid mitten av 40-talet börjat avveckla de utpräglade musikaliska delarna av sin kabaret-verksamhet hade Musikavdelningen i allt högre grad blivit ansvarig för det mesta av musikutbudet i radio. Avdelningen var sedan 1939 indelad i sektion A för seriös musik och sektion B för underhållningsmusik; till avdelningen hörde också notbiblioteket, som betecknades sektion C. Grammofonarkivet, som tidigare sorterat under B-sektionen, avskildes som en separat D-sektion år 1952. Den mest genomgripande förändringen 1956 innebar att B-sektionen avskildes från Musikavdelningen och sammanfördes med Teateravdelningens underhållningssektion till den nya Underhållningsavdelningen.

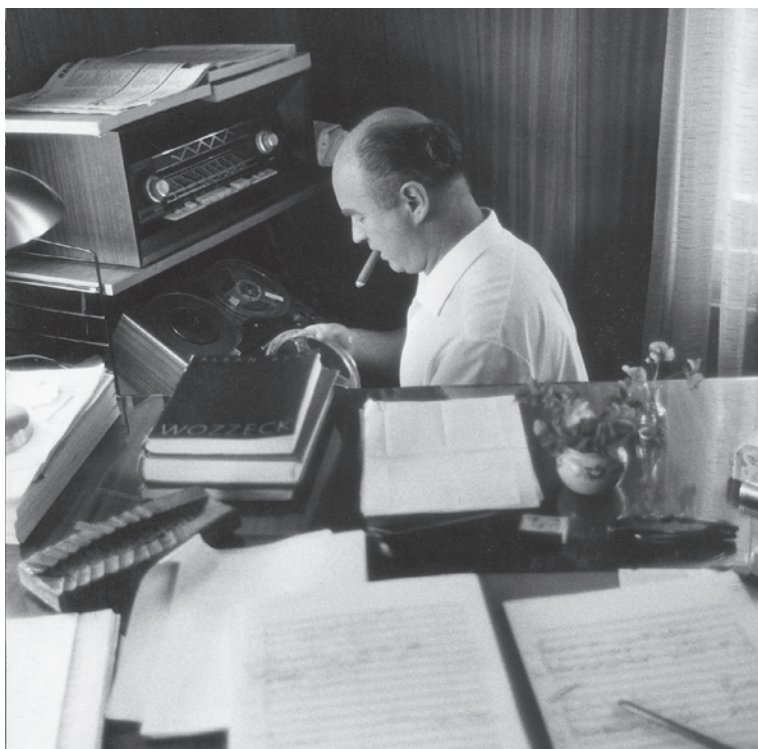
I och med denna omorganisation åtskildes alltså konstmusik och populär- eller underhållningsmusik organisatoriskt inom Radiotjänst. Förändringens ändamålsenlighet var inte oomtvistad inom Musikavdelningen. Redan 1952 hade B-sektionens medarbetare ställt sig negativa till bildandet av en underhållningsavdelning, och i september 1955 fördes vid ett avdelningssammanträde en lång diskussion av den förestående omorganisationen. Musikchefen Rabe hade inför Rydbeck betonat »att detta inte finge innebära, att Musikavdelningen skall vara avskuren från underhållningsmusik såsom Strauss-valser och liknande. Vad som först och främst skulle höra till Underhållningsavdelningen är dans- och skvalmusik.« Arnberg var orolig för att ingen skulle bevaka att man inte gick »litet under gränsen för god smak i underhållningsmusiken«, men Rabe menade att det var bättre att uppdraga detta åt verkligt intresserade personer »än att detta skulle åligga en musikchef, som inte är särskilt road av skvalmusik och schlagermusik«. ³² Det är alltså två angelägenheter som framkallar farhågor inför avskiljandet av konst- och populärmusik: den ena är omsorgen om »mellanmusiken«, den andra gäller det ansvar man upplevde att Musikavdelningen bar för den musikaliska kvalitetsnivån hos *all* musik som sändes i radio. Som framgår nedan kom dessa frågor att bibehålla sin aktualitet för Musikavdelningens medarbetare även långt efter omorganisationen.

Den nya Musikavdelningen omorganiserades vidare så att programplanering och produktionsarbete skildes åt. Samarbetet med svenskt och utländskt musikliv i övrigt sköttes av en planeringsledare (Gereon Brodin). Programproduktionen, som leddes av produktionschefen Magnus Enhörning, var uppdelad på fyra sektioner: orkestersektionen (chef Enhörning), kammarmusiksektionen (chef Ingvar Lidholm), sektionen för vokalmusik (chef Roland Grippe), vilken dock fram till 1963 sorterade under kammarmusiksektionen, samt sektionen för »musikbildande program« inklusive folkmusiken (chef Matts Arnberg). Knutna till avdelningen som konsulter fanns också Karl-Birger Blomdahl, Hans Leygraf och Bo Wallner.

Också efter omorganisationen hörde grammofonarkivet (chef Bengt Kyhlberg) och musikbiblioteket (under Folke Lindberg) till Musikavdelningen. Grammofonarkivet var vid denna tid också programproducerande enhet och skötte produktionen av grammofonprogram. År 1958 överfördes dock denna från grammofonarkivet till Musik- respektive Underhållningsavdelningen, som upprättade var sin grupp grammofonproducenter; dessa (under säsongen 1958/59 sammanlagt nio personer) sorterade under respektive produktionschef men arbetade i grammofonarkivet. Per Estreen och Folke Erbo fungerade som »gruppleddare«.³³ Arkivfunktionerna avskildes definitivt från programproduktionsavdelningarna år 1961, då samtliga Sveriges Radios bibliotek och arkiv utom filmarkivet sammanfördes till en avdelning organisatoriskt hörande till Radiochefens kansli. Till denna avdelning hörde musikbiblioteket, grammofonarkivet, inspelningsarkivet, referensbiblioteket, mikroteket och dokumentarkivet.³⁴

Frågor om organisatoriska aspekter på Musikavdelningens verksamhet återkommer i olika sammanhang även i den följande framställningen. Här kan dock vara befogat att nämna något om de musikchefer som lett avdelningens arbete och därmed också till viss del satt sin prägel på verksamheten. Radiotjänsts förste musikchef, Natanel Broman, beklädde denna post ända fram till 1951. Under 50-talet skedde flera byten på befattningen som

musikchef: Per Lindfors var chef 1952–54, Julius Rabe 1955–56 och Nils Castegren 1957–64. Gemensamt för dessa tre var att de var radioveteraner som länge varit verksamma inom företaget i olika funktioner: både Lindfors och Castegren hade tidigare varit ledare för Musikavdelningens B-sektion, och Rabe hade som nämnts tidigare varit riksprogramchef. Dessa tre kan betraktas som företrädare för den gamla folkbildningsradion med dess allsidighets-, opartiskhets- och uppfostringsambitioner. I viss mening sker därför ett »generationsskifte« i och med Karl-Birger Blomdahls tillträde som musikchef år 1965. Om än Blomdahls



Karl-Birger Blomdahl framträdde under 50-talet i kraft av sin dynamiska personlighet som den svenska musikaliska modernismens obestridda ledargestalt och kom också trots sin relativt korta tid som musikchef att sätta sin prägel på radions musikpolitik.

pedagogiska glöd och talang var oomtvistliga företrädde denne, såsom frontfigur inom 50-talets svenska musikaliska modernism, en mer exklusiv – om man så vill, elitär – musikkultur. Spänningen mellan dessa två olika hållningar avspeglas på olika sätt i Musikavdelningens verksamhet under denna period av snabba omvälvningar.

På populärmusiksidan sköttes programproduktionen under den här aktuella perioden av flera olika redaktioner inom företaget, och kanalomläggningar och -utbyggnader påverkade naturligt nog också organisationen. Vid 1956 års omorganisation tillkom alltså Radiotjänsts Underhållningsavdelning genom en sammanslagning av Musikavdelningens och Teateravdelningens underhållningssektioner.³⁵ Den nybildade avdelningen bestod av två sektioner, en för talad och en för musikalisk underhållning. Avdelningens förste chef var Roland Eiworth; denne efterträddes 1 januari 1959 av Tage Danielsson, som i sin tur efterträddes av Georg Eliasson i april 1962. Danielsson hade tidigare varit talsektionens chef; han efterträddes där av i tur och ordning Allan Schulman (från 1 februari 1958), Stig Olin (från 1 januari 1960) och Stig Holm (från 1 mars 1962). Chef för musiksektionen var under en kort period Stig Rybrant och därefter, från 1 juli 1956, Willard Ringstrand.

Vid musiksektionen arbetade vid denna tid som producenter välkända radionamn som Sten Carlberg, Karl-Olof Finnberg, Olle Helander, Stig Holm, Hilding Peterson och Hasse Tellemar. Verksamheten för Underhållningsavdelningens musiksektion omfattade dock långt ifrån hela populärmusikutbudet. I linje med arvet från dess ursprung som Musikavdelningens »B-sektion« ägnade sig denna uteslutande åt den levande musiken, och dess viktigaste uppgifter var utformandet av Underhållningsorkesterns arbetsuppgifter samt engagemang av artister för olika typer av program med musikalisk eller blandad underhållning. Populärmusik på grammofon producerades i stället av Grammofonarkivets programproducerande del, vilken som nämnts på populärmusiksidan leddes av Folke Erbo.

Ett programområde med en efter hand ökande aktivitet på populärmusiksidan utgjordes av barn- och ungdomsprogrammen. Barnprogrammen hade ända sedan 1936 tillhört Föredragsavdelningen inom Radiotjänst. Vid omorganisationen i februari 1956 bildades Talavdelningen, i vilken Barn- och undervisningsredaktionen ingick. Redaktionens första chef var Birgitta Bohman; den leddes därefter av Gösta Blixt (från 1 november 1956), Rolf Bergström (från oktober 1961) respektive Marianne Orup (från 1 mars 1962). I redaktionen ingick en sektion för barn- och ungdomsprogram, förutom sektioner för skolradio, språkundervisning och folkbildning.

Melodiradions tillkomst i maj 1961 innebar naturligtvis en kraftig utökning av utbudet av grammofonmusik, och en helt ny organisation byggdes upp för att klara de nytillkomna sändningarna i P2 under dagtid. Exakt hur denna nya organisation såg ut framgår inte av årsböckerna eller av Underhållningsavdelningens protokoll; sannolikt torde dess tillkomst ha inneburit att den till avdelningen knutna gruppen av grammofonproducenter utökades och efter hand avknoppade en enhet med särskild uppgift att producera grammofonmusiken för Melodiradion.³⁶ Ett år senare, den 1 juli 1962, inrättades en ny sektion inom Underhållningsavdelningen, grammofonsektionen, under ledning av Folke Erbo. På hösten samma år fastställdes Melodiradions plats inom Underhållningsavdelningen i en PM från radiochefen, daterad den 3 september 1962. Också i melodiradioorganisationen återfanns vid denna tid flera sedermera välkända radionamn, t.ex. Magnus Banck, Klas Burling, Carl-Eiwar Carlsson, Inge Dahl, Rune Hallberg, Bengt Haslum, Stig Olin och Bengt Wittström.

Den 1 januari 1964 skedde en genomgripande omorganisation av Underhållningsavdelningen. Tal- och musiksektionerna avskaffades. Under avdelningschefen inrättades en »idéplanering» (chef Ulf Peder Olrog), och produktionen indelades i P1-planering (chef Stig Holm) respektive melodiradio- och jazzplanering (chef Stig Olin); vidare bibehölls grammofonsektionen (chef Folke Erbo) och en sektion för bandbevakning (chef Willard

Ringstrand) inrättades. Under P1-planeringen sorterade »underhållnings- och populärmusiken«, vilket troligen syftar på merparten av den levande musiken i avdelningens utbud – melodi- radio- och jazzplaneringen innehöll »en mindre enhet« för jazz, inklusive alla Radiobandets produktioner.³⁷

I april 1964 utökades Underhållningsavdelningen med en Barn- och ungdomssektion, vilken tillkom genom att Barn- och undervisningsredaktionen (som sedan Talavdelningens avveckling den 1 januari 1963 lytt direkt under programdirektören) avskaffades.³⁸ Chef för denna sektion var Marianne Orup. Den 4 september samma år övertog grammofonsektionen ansvaret för melodiradioplaneringen, varvid Folke Erbo blev chef för den nya grammofon- och melodiradiosektionen. Den 1 oktober 1966 infördes åter en ny organisation, godkänd av direktionen den 13 april. Förutom idéplaneringen fanns nu sju sektioner: för musikproduktion (chef Hasse Tellemar), jazz (Bo Broberg), ungdom (Hans Linder), tal (Thord Carlsson), barn (Marianne Orup), grammofonproduktion (Folke Erbo) och bandbevakning (Willard Ringstrand). Omorganisationen innebar således dels att jazzen och den övriga levande musiken fördes till var sin egen sektion, dels att barn- och ungdomssektionen delades upp i två delar, samt att den talade underhållningen (som sedan 1964 legat under P1-planeringssektionen) åter bildade en separat sektion.

Under den här aktuella perioden var produktionen av underhållnings- och populärmusikprogram ännu i hög grad koncentrerad till Stockholm. I årsboken för 1955/56 omtalas att musiksektionens veckoproduktion under den gångna säsongen i regel hade innehållit 3–4 program från Malmö och Göteborg, och ytterligare ett par program i veckan var gjorda i andra delar av landet utanför Stockholm. Några år senare nämns att »i stort sett gäller [...] beträffande underhållningen att bidragen från provinsen är mycket blygsamma«; till de viktigare av sådana inslag hörde estradprogrammen från nöjesparker som Liseberg i Göteborg eller Pildammsparken i Malmö.³⁹ Under loppet av 60-

talet började emellertid distriktens programverksamhet att successivt byggas ut, och i Underhållningsavdelningens arkivmaterial finns vittnesbörd om utökade kontakter mellan avdelningen och de olika distriktsredaktionerna, kontakter som skulle komma att avspeglade sig i programverksamheten senare under 60-talet och under 70-talet.⁴⁰

Orkesterutbyggnaden

När dubbelprogrammet infördes, öppnade sig helt nya möjligheter för radiomusiken. [...] För radioledningen och för musikcheferna Castegren, Blomdahl och Enhörning skulle den viktigaste långsiktiga uppgiften bli att skapa en radions egen symfoniorkester.⁴¹

Genom hela 50-talet var »orkesterfrågan« ett brännande problem för radions musikavdelning, ett problem som fick sin slutgiltiga lösning först vid mitten av 60-talet. I takt med att konsertverksamheten byggdes ut (se vidare nästa avsnitt) blev behovet av egna, fullt disponibla orkesterresurser alltmer påtagligt, samtidigt som de existerande ekonomiska ramarna satte gränser för vad som var möjligt att genomföra. Under tidigare delen av 50-talet förfogade radion som nämnts över två egna ensembler, Radioorkestern och Varietéorkestern, samt därutöver de delfinansierade Radiotjänsts symfoniorkester (som man delade med Konsertföreningen) och Göteborgs radioorkester.⁴² Till dessa kom symfoniorkestrarna i Malmö, Helsingborg, Norrköping och Gävle, vilka också utnyttjades i programutbudet. Musikavdelningens ambitioner var dock högt ställda vad gällde den offentliga konsertverksamheten, och man ville frigöra sig från de begränsningar som anpassningen till konsertföreningarnas ordinarie verksamhet innebar. Radioorkestern hade som nämnts fram till symfonimatinéernas tillkomst 1948 utökats till 38 musiker. Detta var tillräckligt för den klassicistiska repertoaren, men

knappast för senare orkesterverk – från 1952 begagnade man i de största uppsättningarna en 97-mannaorkester, troligen bestående av Radiotjänsts symfoniorkester förstärkt med musiker ur Radioorkestern. Musikchefen Lindfors menade 1952 att avsikten med symfonimatinéerna ursprungligen varit »att ge 'Svensson i Värnamo' något, som han kanske inte tidigare träffat på – t.ex. ett svenskt verk i uruppförande« samt att »det vore av mycket stort värde för Radioorkestern att få stifta bekantskap med den 'Stora repertoaren'«. Detta var inte möjligt om orkestern alltid skulle spela verk komponerade för en 40-mannaorkester, och slutsatsen var att Radioorkestern snarast borde »förstärkas upp till symfonibesättning«.⁴³

Hösten 1955 genomförde Castegren och Enhörning på styrelsens uppdrag en orkesterutredning. Resultatet av denna blev en omorganisation av samarbetet med Konsertföreningen och Göteborgs orkesterförening. Fr.o.m. följande säsong utformades detta så att ungefär en konsert per vecka gavs i gemensam regi med dessa institutioner; musikerna fick ökad repetitionstid och orkestrarnas speciella radiotjänstgöring minskades i motsvarande mån. Stockholmsorkestern benämndes från hösten 1955 »Konsertföreningens och Radiotjänsts gemensamma symfoniorkester« och leddes från detta år av chefsdirigenten Hans Schmidt-Isserstedt. Från 1957 var orkesterns officiella namn Stockholms filharmoniska orkester.

Varietéorkestern – som redan 1952 hade utökats ytterligare till 20 musiker – hade efter hand kommit att alltmer användas för den anspråksfullare underhållningsmusikrepertoaren, vid behov förstärkt med musiker ur Radioorkestern. Vid Musikavdelningens omorganisation 1956 överfördes Varietéorkestern, nu omfattande 22 musiker, till den nybildade Underhållningsavdelningen. År 1957 ändrades orkesterns namn till Radions Underhållningsorkester.

Det utvidgade samarbetet med konsertföreningarna i Stockholm och Göteborg innebar ingen permanent lösning på radions orkesterproblem. Diskussionen av dessa inom Musikavdelningen

fortsatte – över huvud taget ägnades en stor del av avdelningens sammanträdestid genom hela 50-talet åt orkesterfrågor, anställning av nya musiker, kvalitets- och kompetensproblem, avdelningens arbetsgivaransvar gentemot musikerna etc. Tankar fanns om en permanent sammanslagning av Konsertföreningens och Radiotjänsts orkestrar, »vilket dock Konsertföreningen kategoriskt avvisade«. Lösningen blev i stället en systematisk, successiv utbyggnad av Radioorkestern till full symfoniorkesterstorlek. De ekonomiska resurser som erfordrades kunde frigöras genom en minskning av radions finansiella åtaganden gentemot Konsertföreningen. Från säsongen 1957/58 till hösten 1964 utökades Radioorkestern sålunda etappvis från 45 till 86 musiker. Utbyggnaden avslutades vid årsskiftet 1964/65, då Radions underhållningsorkester – som ett år tidigare överförs till TV under namnet TV-orkestern – upplöstes och dess musiker omplacerades till Radioorkestern, varvid denna nådde »en numerär som täcker de krav man kan ställa på en stor symfoniorkester av internationella mått«. Orkestern uppgick vid början av säsongen 1965/66 till 104 musiker.⁴⁴ Eftersom den räknade sina anor från 1 juli 1936, då Waldimirs orkester blev radions första heltidsanställda ensemble, kunde orkestern med denna imponerande numerär fira 30-årsjubileum sommaren 1966. I mars 1967 ändrades orkesterns officiella benämning till »Sveriges Radios Symfoniorkester».

Även om Stig Westerberg från 1957 var ordinarie ledare för den expanderande Radioorkestern förknippades den under 60-talet framför allt med sin »ordinarie gästdirigent« Sergiu Celibidache. Denne engagerades första gången som Radioorkesterns dirigent hösten 1962, sedan Enhörning och Brodin förhandlat med Celibidache »vid personlig träff med honom i Köpenhamn« föregående år. Orkesterns första utlandsresa gjordes till Bergen i maj 1964 under Celibidaches ledning; följande säsong arbetade han med Radioorkestern under sju veckor fördelade på tre perioder, och han återkom därefter regelbundet som orkesterns gästdirigent ända fram till 1971.⁴⁵ År 1967 utgav SR en sobert utformad och rikt illustrerad hyllnings- eller reklambroschyr om

Celibidache och Radioorkestern, ägnad att markera att orkestern äntligen uppnått status som en fullvärdig symfoniorkester under ett erkänt världsnamn som dirigent.

I 1961 års årsbok kommenterar musikchefen Castegren den då ännu pågående orkesterutbyggnaden: »Vi har varit tvungna att själva se om vårt hus så att säga, och detta har under senare år i första hand gällt utbyggnaden av våra orkestrar.« Castegren poängterar vidare att fördelen med denna utbyggnad var »att vi inte längre måste lita till återgivning av andra institutioners programsättning«. ⁴⁶ Priset för Radioorkesterns expansion var dock nedläggningen av underhållningsorkestern/TV-orkestern. Denna omorganisation kan ses som en indikation på att den ovan antydda polarisering mellan konst- och populärmusik som tog sin början 1956 ytterligare skärpts genom den följande mediepolitiska utvecklingen: mellanmusiken hade inte längre något utrymme vare sig i den framväxande Melodiradion eller i den »seriösa« Musikavdelningens utbud. Detta förefaller också vara logiken bakom följande passus från 1974 års jubileumsbok:

Under 50-talet och första hälften av 60-talet hade radion sin egen underhållningsorkester, man hade långa tider både dansorkester och jazzorkester, man anlidade många kapell både för gammal dans, schlagermusik och annan lätt repertoar. En radikal förändring inom den rent musikaliska underhållningen inträdde i och med att P3 blev en permanent kanal för lätt musik. Underhållningsorkestern lades ner, dess musiker inträdde i radions egen symfoniorkester. ⁴⁷

Vid sidan av dessa mer dramatiska förändringar bildades även andra ensembler i radions regi. Den tidigare nämnda Kammarorkestern upphörde 1954 – d.v.s. musikernas radiotjänstgöring förlades uteslutande till Radiotjänsts symfoniorkester. Ett år tidigare hade dock Kammarorkester 1953 bildats; denna var närmast en frilansensemble som arbetade med stöd från radion. År

1954 bildades också Skolorkestern, bestående av elever från skolor i stockholmsområdet. Båda de sistnämnda ensemblerna leddes av Sven-Erik Bäck. Framväxten av den instrumentalpedagogiska verksamheten på Örby slott, sedermera Edsberg, ledde 1958 till bildandet av Radions ungdomsorkester. Vidare debuterade »Gruppen för gammal musik« under ledning av Bäck och Eric Ericson i en studioproduktion i början av maj 1960, och ett försök med sammanslagning av Frydén- och Kyndelkvartetterna gav upphov till »Sveriges Radios kammarorkester«, som framträdde vid festspelen i juni 1960.

Förutom de instrumentala resurserna organiserade radion också ett flertal vokalsembler. Radiokören hade bildats redan 1925. Från 1952, då Eric Ericson övertog ledningen av kören, organiserades den som en fast enhet med regelbundna repetitionstider. Kören bestod 1961/62 av 25 kontraktsanställda medlemmar, som hade fasta arbetstider tre gånger i veckan. Kammarkören bildades 1945; den uppgick så småningom i Radiokören, men en ny Kammarkör bildades 1955. Vidare fanns under perioden 1946–66 en radiogosskör, ledd av Åke Åhlén, mellan 1948 och 1968 en flickkör under ledning av Hans Holewa, och från 1956 Skolkören (från 1960 ombildad till Ungdomskören), ledd av Anders Öhrwall. Göteborgs radiokör under ledning av Gösta Ohlin bildades 1959. På Karl-Birger Blomdahls initiativ tillkom 1964 också Radions oratoriekör som ett resultat av ett körinternat med Radiokören, Kammarkören och Ungdomskören.⁴⁸

Konsertseriernas blomstringstid

En viktig anledning till Radioorkestrernas utbyggnad var den ökning av Musikavdelningens egna konsertarrangemang som skedde under den här aktuella tidsperioden. Musikavdelningens identitet som både konsertarrangör och programavdelning avspeglas i de »generalprogram« som avdelningen årligen utgivit. Under slutet av 40-talet och början av 50-talet utgavs endast

program över konsertserierna, men inför säsongen 1956/57 kommer för första gången ett program som upptar både konserterna och en översikt över avdelningens övriga programutbud under den kommande säsongen. Från ett ganska blygsamt format på åtta sidor växer generalprogrammen successivt under de följande åren, och från början av 60-talet utges inför varje säsong omfattande och detaljerade redogörelser för avdelningens konsert- och programplaner.

Stommen i radiokonsertverksamheten utgjordes vid denna tid av onsdagskonserterna, de konserter med orkestrarna i Stockholm och Göteborg som ingått i radions musikutbud sedan orkesteravtalet 1937. Under senare hälften av 50-talet och första hälften av 60-talet utsändes ca 30–35 onsdagskonserter varje säsong. Dessa onsdagskonserter kompletterades dock efter hand med ett flertal offentliga konsertserier, arrangerade av Musikavdelningen ensam eller i samarbete med andra institutioner. Som nämnts startade säsongen 1947/48 Radioorkesterns symfonimatinéer, och 1954 tillkom den konsertserie som skulle komma att bli något av ett musikpolitiskt flaggskepp för radions musikavdelning, Nutida musik (se följande avsnitt). Sommaren 1956 arrangerades för första gången offentliga sommarkonserter med Radioorkestern respektive Göteborgs radioorkester. Sommarkonserterna återkom följande år och blev en stor framgång, och planerna vidgades för sommaren 1958. Också de följande säsongerna utsändes regelmässigt sommarkonserter.

Säsongen 1956/57 tillkom som ett nytt inslag offentliga kammarkonserter i radions regi: på söndagseftermiddagarna alternerade symfonimatinéerna med nio kammarmusikmatinéer i Börsalen i Stockholm. Året därpå var »årets stora och väsentliga nyhet [...] radions egna offentliga lördagskonserter kl. 19.30 i program 2«. Lördagskonserterna innehöll både orkester-, kammarmusik- och solistkonserter och ersatte därmed de tidigare symfoni- och kammarmusikmatinéerna; serien omfattade 30 konserter. Samma säsong gavs en serie konserter under rubriken »Sten Frykbergs timme med Radioorkestern«, vilken syftade till att ta fasta på

»den intima och speciella kontakt som nåtts mellan publiken och Radioorkestern med Sten Frykberg som dirigent under de gångna 10 spelårens offentliga symfonimatinéer«. Programmen spelades in offentligt och sändes på matinéernas söndagstid.⁴⁹ Samma år startade också serien *Liten lunchmusik*, en serie »offentliga musikstunder«, vilka sändes torsdagar 12.10–12.40 från Konserthusets lilla sal. Dessa konserter gavs i samarbete med Intim musik och med Johannes Norrby som »trivsamt värd«.⁵⁰

Säsongen 1958/59 delades lördagskonserterna åter upp i två serier, eftersom det visat sig föregående år att lördagen inte var »en riktigt gynnsamt konserterdag«. Orkesterkonserterna förlades till söndagar och kammarmusikkonserterna till fredagar. Samma uppläggning av konsertserierna tillämpades också den påföljande säsongen. Säsongen 1960/61 sändes samtliga söndagskonserter både i radio och TV, och på lördagarna gavs en serie »inbjudningskonserter« där en inbjuden publik bidrog till att »åt radiolyssnaren mana fram en intim, levande konsertstämning«.⁵¹ Påföljande säsong utvidgades onsdagskonserterna till att även omfatta kammarmusik, och man sökte ge konserterna en mer »radiomässig« form. På lördagseftermiddagarna fortsattes serien med inbjudningskonserter under titeln *Musikalisk salong*, ett experiment där man eftersträvade »en intim och okonventionell form för presentation av klassisk kammarmusik«.⁵² Säsongen 1962/63 sändes denna serie delvis från olika städer ute i landet »för att något decentralisera musiklivet«.⁵³ Samma säsong startade också en konsertserie »med ovanlig profil« och »en speciell prismatisk programsättning« under titeln *Musik i Moderna museet*. Serien omfattade fyra konserter denna säsong och tre säsongen 1963/64. Programläggningen syftade till att överskrida genregränserna: konserterna presenterade både renässansmusik, folkmusik, jazz och nutida musik, ofta med tvärsnitt mellan musiktyperna i en och samma konsert.⁵⁴ Den avslutade uppbyggnaden av Radioorkestern markerades med starten av en ny konsertserie, *Evenemangsserien*, säsongen 1965/66. Serien omfattade »11 attraktiva konserter i Konserthusets stora sal, där nam-

nen på deltagarna borgar för att varje konsert får karaktär av 'evenemang'«. ⁵⁵

I 1962 års årsbok diskuteras radions offentliga konserter, och en rad argument för radions verksamhet som konsertarrangör förs fram. Förutom att publikens närvaro verkade »stimulerande« på de medverkande anfördes bl.a.

prestationernas större intensitet, nödvändigheten för Radioorkestern att inte bara spela för mikrofon, svårigheten att förvärva vissa stora artister, speciellt dirigenter, för enbart studioinspelningar, de ökade möjligheterna till offentlighet för svenska tonsättare och artister. ⁵⁶

Dock märktes också problem med publiktillströmningen vid radions offentliga konserter vid denna tid; att döma av den diskussion som tidvis förs inom Musikavdelningen var publikfrekvensen ofta låg vid Radioorkesterns konserter. ⁵⁷

Radions konsertverksamhet var naturligt nog starkt koncentrerad till Stockholm. För att i någon mån kompensera detta företog Radioorkestern från slutet av 50-talet flera turnéer till olika delar av landet. Säsongen 1957/58 var Radioorkesterns stora norrlandsturné »en nyhet för året«. Turnén omfattade sex konserter i oktober–november 1957, och flera konserter spelades in och sändes senare i radio. Också påföljande säsong företog Radioorkestern en norrlandsturné, och på våren 1960 gjorde man en turné till Växjö, Kalmar, Karlskrona och Kristianstad. Orkestern gästade under säsongen 1962/63 för första gången Göteborg.

Förutom onsdagskonserterna och de egna konsertserierna var radions bevakning av stockholmska konsertevenemang och musikfester intensiv. Stockholms festspel, arrangerade i juni varje år under tiden 1953–67, gav material till åtskilliga radiosändningar. Sändningar gjordes också från den 30:e Världsmusikfesten, arrangerad av ISCM (International Society for Contemporary Music), som var förlagd till Stockholm i juni 1956. I september 1960 anordnades i Stockholm Nordiska musikdagar, arrangerade

av Sveriges Radio i samarbete med FST (Föreningen svenska tonsättare) och STIM, vilka resulterade i en rad »helnordiska« radioprogram som sändes under säsongen.

Nutida musik

I radions 40-årsbok år 1964 ger den avgående musikchefen Nils Castegren en historik över svensk radiomusik sedan 1925. Enligt Castegren hade radion det närmast föregående decenniet gjort tre särskilt viktiga insatser: Nutida musik, beställningsuppgifterna till svenska tonsättare och musikskolan Edsberg.⁵⁸ Dessa tre insatser sammanhänger också med varandra: ett flertal av radions beställningsverk uruppfördes vid Nutida musik-konserter, och radions musikerutbildningsverksamhet kom till delvis för att göra det möjligt att möta de krav som den nyaste musiken ställde på musikernas kunskande.

Som nämnts startade på Blomdahls initiativ konsertserien Nutida musik hösten 1954 i samarbete mellan Konsertföreningen i Stockholm och Radiotjänst. Under 50-talet omfattade serien i regel 5–6 konserter per år, men antalet utökades säsongen 1962/63 till nio. Programläggningen vid konsakterna omfattade i stort sett hela 1900-talsmusiken: modernismens »klassiker«, som wienskolan, Stravinskij, Hindemith och Bartók, spelade en viktig roll, men också nyare utländsk och svensk musik fanns representerad. I november 1955 ägnades en hel konsert åt Weberns musik, vilket knappast torde ha inträffat tidigare i svenskt musikliv. Nutida musik-konserten den 14 december 1956 innehöll uruppförandet av Blomdahls oratorium *Anabase*, ett av radions beställningsverk och upphovet till en intensiv debatt i medierna kring den nya musiken (se vidare nedan).

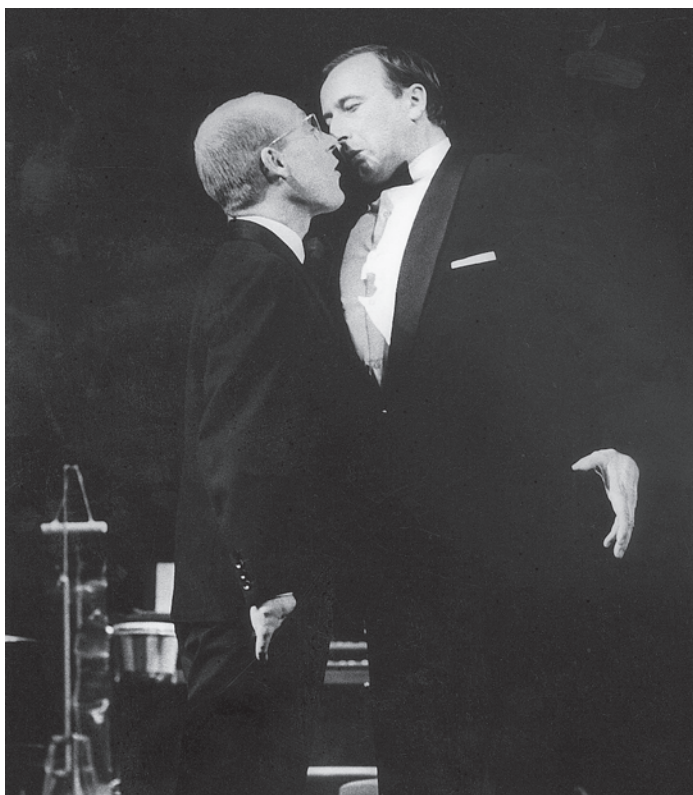
Till de »stora nyheterna« säsongen 1957/58 hörde att jazzen för första gången representerades i Nutida musik: vid konserten den 14 mars 1958 framfördes »kammarjazz« av Bengt Hallberg, Gunnar Almstedt, Anders Burman, Ove Lind, Bjarne Nerem och Åke

Persson. Denna säsong framfördes också för första gången elektronmusik vid en Nutida musik-konsert (den 22 november 1957), i programmet presenterad som »elektronisk musik från studion i Milano».⁵⁹ Säsongen 1958/59 ägnades Varèse viss uppmärksamhet i ett par konsertprogram med bl.a. *Density 21.5*, *Octandre* och *Intégrales*, och Stockhausens *Gesang der Jünglinge* spelades i december 1958. Pierre Boulez representerades för första gången i serien vid en konsert i oktober 1959. Vidare introducerades György Ligetis musik i Sverige med framförandet av hans *Apparitions* vid Nutida musik-konserten den 28 april 1961.

Intresset för serien från Konsertföreningens sida förefaller dock inte ha varit helhjärtat. Vid ett av Musikavdelningens sammanträden i mars 1957 diskuterades konserten den 8 mars, som bl.a. innehållit Nystroems *Concerto nr 2 för stråkorkester*. Konserten hade inte varit särskilt lyckad publikmässigt sett: endast 27 biljetter hade sålts, och i protokollet nämns att konserthuschefen Johannes Norrby redan från början hade ansett serien vara »dödfödd». Tre år senare beklagas Konsertföreningens bristande intresse för att i sina programblad göra reklam för konsertserien, och i januari 1962 omtalas att föreningen önskade avbryta Nutida musik-samarbetet fr.o.m. följande säsong.⁶⁰

Säsongen 1962/63 övertog således radion hela ansvaret för Nutida musik. Detta innebar en ännu större satsning på serien än tidigare: som redan nämnts utökades serien till nio konserter. Inom ramen för Nutida musik presenterades denna säsong »den nyinrättade Orkester- och kammarmusikstudion för unga tonsättare bakom vilken står Musikaliska akademien, Musikhögskolan, STIM och Sveriges Radio». Syftet var att »bereda unga tonsättare möjlighet att som ett led i utbildningen kunna få avlyssna sina verk». Studion omfattade en veckas offentliga repetitioner i maj 1963 avslutade med två konserter den 17–18 maj med verk av Arne Mellnäs, Jan W. Morthenson, Jan Bark, Bo Ullman, Siegfried Naumann och Karl-Erik Welin.⁶¹ Den intensiva satsningen på Nutida musik fortsatte under de följande säsongerna: 1963/64 innehöll serien bl.a. Mauricio Kagels instrumentalteaterstycke

Sur scène – ett även utan den sceniska aktionen synnerligen underhållande verk – och uruppförandet av Moses Pergaments *De sju dödssynderna* planerades också ingå; detta uppsköts dock på grund av teaterförbunds konflikten till följande säsong. Säsongen 1964/65 fyllde Nutida musik tio år, vilket firades med två »festkonserter» i mars 1965 med uruppföranden av fyra speciellt för detta tillfälle beställda verk av Ligeti, Lutosławski, Nørgård och Bäck. Dessa konserter erbjöds också som svenska bidrag till



Mauricio Kagels tidstypiska »instrumentala teaterstycke» *Sur scène* framfördes vid en Nutida musik-konsert på Stockholms stadsteater den 11 november 1963 under ledning av tonsättaren. Bland de medverkande fanns Alfred Feussner, recitation, och Eduard Wollitz, sång.

EBU:s internationella konsertutbyte. Samma säsong gästspelade även Pierre Boulez i serien som dirigent av egna verk i november 1964, parisradions »Groupe de recherche« under Pierre Schaeffer gästspelade i januari 1965 och för första gången anordnades en Nutida musik-konsert i Göteborg, vilket också upprepades följande säsong.

Nutida musik-serien utgjorde alltså vid denna tid en central angelägenhet för Musikavdelningen. I 1965 års årsbok upptar serien större delen av det utrymme som ägnas Musikavdelningens aktiviteter, och den övriga konsertverksamheten får över huvud taget inte en rad. Delvis kan kanske denna tonvikt på den nyaste musiken ses som en följd av Blomdahls tillträde som musikchef, men den förefaller också ha haft stöd på högre ort inom företaget. Samtidigt fortsätter de interna diskussionerna av den ringa publikanslutningen till konserterna och svårigheterna att bedriva effektiv »propaganda« kring serien.⁶² Sett i förhållande till konserternas publiksiffror (och sannolikt också lyssnarsiffrorna vid radioutsändningarna från Nutida musik) torde dessa konserter ha hört till radions absolut mest resurskrävande verksamheter. Motiveringen till det berättigade i att lägga ned så stora resurser på dessa konserter kan sökas i Franzéns ovan citerade uttalande om radion som »det enda forum i vårt samhälle« som har möjligheter att visa »stark generositet mot det nya och det allra nyaste« och hans åsikt att detta måste göras utan någon som helst hänsyn till lyssnarsiffrornas storlek.

Nutida musik var mer än en konsertserie: tidskriften med samma namn, utgiven av radion, startades hösten 1957. Den syftade till att vara både »ett svenskt forum för vår egen tids tonkonst« för »alla som vill följa de aktuella strömningarna och debatterna med spalter öppna för information och diskussion« och samtidigt en ersättning för de programblad som sålts vid konserterna i serien Nutida musik: »Radiolyssnare över hela landet som redan förut haft tillfälle att följa konserterna i radion har nu också tillgång till programbladets innehåll.« Tidskriften skulle utkomma »i god tid före varje konsert i serien Nutida mu-

sik«. ⁶³ Redaktör för tidskriften var Bo Wallner, säsongen 1964/65 efterträdd av Bengt Hambræus.

Nutida musik har ända sedan starten varit en tämligen exklusiv publikation och aldrig uppnått några stora upplagesiffror. ⁶⁴ Mot den något blygsamma upplagestorleken har emellertid stått andra faktorer som motiverat tidskriftens existens: när dess upplaga i november 1959 diskuterades i direktionen fattades beslut om fortsatt utgivning »främst med hänsyn till good will-värdet i kulturella kretsar«. ⁶⁵ Inom den samtida svenska konstmusiksfären har tidskriften genomgående spelat en större roll än vad kvantitativa uppgifter antyder: den har presenterat verkanalyser, studier av tonsättare och estetiska debattartiklar på en tidvis högt kvalificerad nivå jämfört med andra svenska musikpublikationer. Exempelvis hade tidskriften säsongen 1961/62 i varje nummer en fyrsidig »söndagsbilaga« avsedd att belysa »ett centralt modernt verk, som en gång i månaden har sin plats på den populära musiktiden, grammofontimmen på söndagsmorgon klockan 10«. Dessa verk innefattade bl.a. Weberns op. 5, Lidholms *Canto LXXXI* samt *Gesang der Jünglinge*. *Nutida musik* har sedan starten också fungerat som ett forum för diskussion av den nyaste svenska konstmusiken, och i det musikhistoriska översiktsverket *Musiken i Sverige* hävdas att »dess sammanlagda årgångar avspeglar en mycket viktig del av Sveriges yngsta musikhistoria, framför allt vad gäller nyskapandet«. ⁶⁶

Modernism och tradition

Serien *Nutida musik* var naturligtvis inte radions enda forum för den nyaste konstmusiken under 50-talet. Avantgardeprogrammet framför andra var vid denna tid fortfarande *Nattövning*. Detta program, som återkom regelbundet ända fram till 1964, producerades dock under hela denna period av radions aktualitetsavdelning. Även om medarbetare från Musikavdelningen – förutom Magnus Enhörning även t.ex. Bengt Hambræus – efter

hand kom att medverka i programmet förefaller engagemanget från avdelningen som helhet till en början ha varit litet: *Nattövning* nämns visserligen i Musikavdelningens höstplan för 1953 men spelar i övrigt ingen framträdande roll i avdelningens planering. Säsongen 1958/59 omtalas programmet för första gången i Musikavdelningens generalprogram.

I avdelningens interna diskussioner ägnas stor uppmärksamhet åt avvägningen mellan det moderna och det traditionella. Exempelvis ifrågasätter vid ett tillfälle kapellmästaren och producenten Ivar Hellman, med anledning av en kammarkonsert i november 1954 med Allan Petterssons violinsonater, »om det var rätt att placera så exklusiva program [...] på bästa sändningstid». Enligt Roland Grippe var måndagarnas kammarkonserter ibland »litet svårsmälta men dock mycket berättigade«, och Nils Castegren »framhöll att man inte får vara rädd för att chockera ibland«. Vid ett annat tillfälle, då ett förslag framförts om att av Lars-Erik Larsson beställa ett verk för nyårskvällen, menar Julius Rabe att nyårsafton inte är »den rätta kvällen att presentera ett modernt verk«. Nutida musik-konserten den 18 november 1955 med enbart Webernverk diskuteras utförligt, och någon menar att »man gjort Weberns musik en tjänst mer än en tjänst genom att spela den i de här proportionerna«. Apropå *Svensk-norsk nattövning* fyra dagar senare påpekar Ingemar von Heijne att »de svenska inslagen var betydligt tyngre än de norska. Norrmännen och svenskarna menar tydligen inte detsamma med 'Nattövning'«. ⁶⁷

Ett viktigt motiv för detta slags omsorg om lyssnarna försvinner i och med P2:s införande: när lyssnaren har möjlighet att välja något annat behöver man inte i lika hög grad avstå från att »chockera« med »exklusiva program«. Under loppet av 50-talet märks också en gradvis förändring i Musikavdelningens politik efter hand som inflytandet från Måndagsgruppens modernister ökar. Flerkanalsystemet innebär dock även risk för en »legitimitetskris« för de smala programmen, i och med att lyssnarsiffrorna kan klart demonstrera exakt hur exklusiva de är, och dis-

kussionen fortsätter med oförminskad intensitet de följande åren.

I februari 1956 diskuteras sålunda den kritik som framförts i Expressen beträffande »för mycket Bartók i P2«, och Tor Mann menar att grammofontimmen den 29 januari innehållit för mycket modern musik.⁶⁸ Apropå Nutida musik-konserten den 17 februari samma år menar Rabe att den i programmet ingående intervjun med Lidholm legat på ett för högt plan: »att tro att våra lyssnare på Flatön vet vad måndagsgruppen är, är en illusion«. I december samma år diskuteras pedagogiska problem i samband med premiären på Blomdahls *Anabase*, och i januari 1957 diskuteras Stockhausens *Gesang der Jünglinge* och Orffs *Carmina Burana*. Med anledning av premiären för elektronmusik i Nutida musik i november 1957 påpekar Castegren det olämpliga i att sända sådan musik på »bästa programtid« – konserten sändes en fredagskväll kl. 20.00. I april 1958 kommer kritik från Willard Ringstrand av Musikavdelningens smala program, framförd med anledning av innehållet i *Svensk kammarmusik* den 21 april 1958 (programmet presenterade fyra sånger av Moses Pergament samt Hilding Hallnäs *Sonat för violin och piano*). Också orkestermusikerna har ibland problem med den moderna musiken: apropå Nutida musik-konserten den 6 mars 1959, då programmet omfattade Nonos *Lorca-epitafium*, Bäckes *Violinkonsert* och Honeggers oratorium *Dödsdansen*, påpekar von Heijne att Radioorkestern varit »nästan skräckslagen inför sådana uppgifter som Nono och Honegger« och att orkestern borde få spela detta slags repertoar även utanför Nutida musik »för att vänja sig«.⁶⁹

Säsongen 1958/59, då för övrigt två offentliga nattövningar sända från Moderna museet annonserades i generalprogrammet, startade Musikavdelningen ett eget program för nutida musik under namnet *Musikalisk nattstudio*. Programmet avsåg att vara »ett fönster ut mot musikaliskt nyskapande« och innehöll både konsertinslag och aktuella rapporter. Under säsongen medverkade bl.a. John Cage och David Tudor. Programmet återkom under de följande säsongerna relativt regelbundet ända fram till 1969.

I generalprogrammet för följande säsong nämns att *Nattstudio* och *Nattövning* presenterade »nutida musik för sena kvällstimmar«, och säsongen 1960/61 kom på måndagskvällarna det nya inslaget *Nattkonsert* som en komplettering av torsdagskvällarnas *Nattstudio*. Samma år omtalas också den nya »kameleontiska [...] Gruppen för ny musik«, som skulle dyka upp här och där i programmen under hösten.

I och med kanalprofileringen 1960 och musikradions utökade sändningstid påföljande säsong förefaller den interna diskussionen inom Musikavdelningen i viss mån ändra karaktär. Vid denna tid hade den modernistiska inriktningen konsoliderats och till stor del, åtminstone vad gäller de smalare inslagen, förlagts till det exklusiva »kulturreservatet« P2. Om än kanalprofileringen innebar marknadsföringsproblem för Musikavdelningen ifrågasattes den nutida musiken i allt mindre utsträckning inom avdelningen, och den kritik som diskuterades kom i stället i högre grad utifrån. I augusti 1960 dryftades sålunda ett påbud från Centrala programredaktionen angående *Vår tids musik*, vilket lördagen den 1 oktober 1960 planerades innehålla Nonos *Coro di Didone* och Kagels *Anagrama*. Eftersom detta var premiärdagen för kanalprofileringen önskade programredaktionen »det moderna inslaget minskat eller modifierat speciellt för denna kväll samt att i fortsättningen ett längre extremt modernt program kunde begränsas till var fjortonde dag«; uppenbarligen befarade man att den nya kulturkanalen P2 redan från starten skulle få en stämpel såsom mycket smal och exklusiv. I protokollet nämns att »Lidholm m.fl. beklagade tendensen till moderation av tidigare med Franzén överenskomna principer«, men man beslöt likväl att skjuta upp programmet till den 8 oktober. Vid en diskussion efter det att programmet sänts konstaterades dock att det nog varit en aning för exklusivt för sändningstiden (lördag kväll kl. 20.30).⁷⁰

Musikdebatt och musikreportage

50-talets debatt kring den musikaliska modernismen utspelades till viss del också i radions programutbud. I mars 1956 sändes exempelvis ett diskussionsprogram om »Tonsättaren i det moderna samhället«. »Den genom tiderna största musikdebatten i Sverige« utspelades dock i slutet av 1956 och början av 1957. Den utlösande faktorn var Alf Thoors recension i *Morgonbladet* av Blomdahls *Anabase* och Bengt Holmqvists genmäle i *Dagens Nyheter*. Thoors kritik gällde verkets exklusiva karaktär – bl.a. den franska texten, som bara ett fåtal lyssnare kunde förstå – men debatten utvidgades efter hand till att gälla dels den modernistiska musikens ställning över huvud taget, dels kunskapsnivån hos dagspressens musikkritiker. Under ett par månader kom inlägg i denna debatt från en stor del av den samlade svenska musikkritikerkåren.⁷¹

Ett avsnitt i denna debatt utspelades i diskussionsprogrammet *Musik och musikkritik*, som sändes den 18 januari 1957. I programmet medverkade Blomdahl, musikkritikern Yngve Flyckt, *Morgonbladets* chefredaktör Erik Hjalmar Linder samt Bo Wallner. Positionerna var de förväntade: Blomdahl och Wallner kritiserade vad de karakteriserade som okunnighet och ytlighet hos musikkritikerna – enligt Blomdahl fanns högst 2–3 musikkritiker i landet som uppfyllde »minimikraven« – medan Linder och Flyckt påtalade både musikkritikernas svåra arbetsförhållanden och den modernistiska musikkulturens alltmer framträdande karaktär av »tungomålstal«. Deltagarna var dock relativt eniga beträffande svårigheterna att nyrekrytera kompetenta musikkritiker, och det har hävdats att debatten också fick en viss standardhöjning av pressens musikkritik till följd.⁷² I sammanhanget kan nämnas att en mindre pendang till denna debatt hade utspelats redan i maj 1956 inom Musikavdelningen med anledning av programmet *40-tal – in memoriam*, ett helaftonsprogram sänt den 29 maj med lyrik, dramatik samt musik av Blomdahl, Bäck, Carlid, Sven-Eric Johansson, Lidholm och

Allan Pettersson. I en diskussion av musikkritikernas syn på den moderna musiken menade von Heijne att »man borde sätta sig in i musiken innan man förkastar den«, medan Kjell Stensson ansåg att »man som privatmänniska skulle få tycka och tänka som man ville».⁷³

Musiken bevakades också i radions aktualitetsprogram. Exempelvis handlade *Journalen* den 2 juli 1957 om »boken 'Aniara' som blir opera«, och årsbokens programkalender antyder att ca ett *Journalen*-program i månaden ägnades åt musik.⁷⁴ I mars 1957 påpekades vid ett avdelningssammanträde vikten av att Musikavdelningen representerades vid de varje vecka återkommande sammanträdena med redaktionen för *Tidspegeln*. Vid ett annat tillfälle föreslogs samma program som ett lämpligt forum för musikdebatt, där »'bullenfrågan' och musikstuderandes syn på denna fråga« kunde tas upp.⁷⁵ Bland inslagen kring musik i *Tidspegeln* märks rubriker som »Skvalskymning över kulturen« (29 maj 1961) och »Musiken – kulturens askunge« (27 februari 1962).

Också i Musikavdelningens eget programutbud ökade under den här aktuella perioden andelen reportageprogram kring företeelser och händelser i det omgivande musiklivet. Granskningen av grammfonindustrins förehavanden var ett återkommande tema; så gjorde t.ex. Kjell Stensson och Yngve Flyckt i februari 1956 en »grammfonkrönika med hård kritik, som var ett försök att i mycket älskvärd form skära halsen av grammfonbolagen«, och ett program med titeln *Envar sitt eget grammfonbolag* sändes den 10 december 1958.⁷⁶ Säsongen 1958/59 ägnades en serie om fem program åt kyrkomusiken, samtida och i historisk belysning, och ett återkommande inslag i programmen utgjordes av »musikreportage« med bl.a. kartläggning av verksamheten i musikaliska sällskap och föreningar och av musiklivet i landsorten, framför allt den folkliga musikbildningsverksamheten. Följande säsong ägnades några regelbundet återkommande program åt problematiken kring musiken i skolan. För hösten 1962 planerades en serie med arbetstiteln *Musik och samhälle*, »musik-sociologisk undersökning ang. musikverksamheten i landsorten«

– här åsyftas sannolikt den serie regionala musikkrönikor som sändes denna säsong under rubriken *Musikaliskt magasin*. Säsongen 1964/65 var en ny punkt i lördagskvällarnas *Musikkväll* inslaget *Musiknytt*, som »på dagsnyheternas manér, kort och sakligt» meddelade notiser kring händelser i musiklivet.⁷⁷

Musikavdelningen som musikpolitisk aktör

Som redan har framgått var radions inflytande i det svenska konstmusiklivet under denna period avsevärt. Man var inom Musikavdelningen fullt medveten om detta och beredd att på olika sätt aktivt ingripa i musiklivet. I årsböckernas programförklaringar framhålls vikten av att en stor del av sändningarna innehöll levande musik, snarare än inspelade studioprogram eller grammofonmusik, och förutom strävandena att bredda repertoaren mot nutida och äldre musik låg en viktig uppgift i att bevaka och främja den svenska musiken. Vid ett sektionschefsmöte i december 1958 lade Enhörning fram förslag till »nutida svenska standardverk för orkester». Dessa skulle diskuteras vid ett sammanträde med FST i januari 1959, varvid man skulle »enas om de verk, som skall betraktas som standardrepertoar». Listan, som är bilagd protokollet, upptar 25 verk; Blomdahl, Larsson, Rosenberg och Wirén är representerade med minst tre verk vardera. I mars 1961 diskuterades också musikvalet till *Dagens dikt*, varvid diskussionen framför allt gällde i vilken utsträckning man borde spela svensk musik i detta sammanhang.⁷⁸

I 1962 års årsbok formulerar Gereon Brodin radions musikpolitiska uppgifter i ansvarsmedvetna termer:

Numera är det nödvändigt med en rationellt genomtänkt musikpolitik. Radion har växt ut till vårt lands utan jämförelse största musikinstitution och har som sådan ett stort ansvar – ett ansvar som ytterst går ut på att stödja och höja den svenska musikkulturen. [...] ofantligt mycket återstår

att göra innan musiken får den plats i vårt liv och vårt samhälle som den borde ha.⁷⁹

Vidare sägs att »kravet på *kvalitet*, musikalisk och teknisk, [måste] vara en ledstjärna för allt vårt handlande«. Bland de »speciella åtgärder« för att främja svensk tonkonst som omtalas återfinns beställningsverk, programserier med svensk (och nordisk) musik, utkorandet av »årets tonsättare«, den kommande säsongens (1962/63) »experimentstudio« för unga tonsättare (jfr ovan) samt uruppföranden av svenska verk.

Allt detta krävde emellertid ekonomiska resurser, och även om perioden präglades av expansion satte de ekonomiska ramarna gränser för vad som kunde uträttas. Ett par år senare beklagar den nytilträdde musikchefen sig över statsmakternas njugghet:

...nog har jag upplevt Statens nuvarande tilldelning av programmedel till Sveriges Radio-TV som svältkost i förhållande till vad man kräver och bör kräva av prestationer från företaget [...] i en tid av kulturell expansion, då samhället mångdubblar sina ekonomiska insatser och kulturarbetarna äntligen börjar få rimligt betalt, får Sveriges Radio inte ens full tackning för de avtalsmässiga förordringar som är en följd härav – än mindre del i expansionen.⁸⁰

Den tioårsperiod som föregick detta uttalande hade dock präglats av flera påtagliga åtgärder från radions sida för att gynna svensk musik. Musikavdelningens sedan länge etablerade praxis att beställa verk av svenska tonsättare utökades märkbart under denna period. Bland beställningsverken från senare delen av 50-talet och första hälften av 60-talet återfinns sålunda exempelvis Blomdahls *Anabase*, Bäckes *Ett spel om Maria, Jesu moder*, Lars-Erik Larssons serie om tolv concertinor för olika orkesterinstrument, Allan Petterssons *Konsert nr 2 för stråkorkester*, Nystroems *Herr Arnes penningar* och Bo Nilssons *Entrée*. Säsongen 1959/60 utsågs också för första gången två komponister, Edvin Kall-

stenius och Gunnar de Frumerie, till »årets tonsättare«. Också de påföljande säsongerna utsågs årligen två svenska tonsättare som uppmärksammades med intervjuer och tätare uppförandefrekvens i radioprogrammen, och 1963/64 utökades antalet till fyra.

Musikpedagogik som marknadsföringsmedel

Att folkbildningsambitionerna genomgående spelat en viktig roll för Musikavdelningen markerades av att det officiella namnet på avdelningens sektion för talprogram ända fram till 1965 var »sektionen för musikbildande program«. Musikverksamhetens expansion från mitten av 50-talet berörde inte minst denna gren av verksamheten. Musikpedagogiken betraktades som ett viktigt inslag bl.a. därför att man i denna såg det kanske bästa sättet att motverka den polarisering mellan »seriöst« och »underhållande« som flerkanalssystemet riskerade föra med sig.

Ett exempel på sådana pedagogiska insatser var de fyra »skolkonserter för vuxna« som under ledning av Göteborgs orkesterförenings chefsdirigent Dean Dixon sändes på lördagskvällar säsongen 1956/57. Samma säsong sändes också varannan lördags-eftermiddag *Musikaliskt ABC*, där »Alf Thoor bläddrar i en musikordbok och förklarar en rad vanligare termer och begrepp«.⁸¹ Påföljande säsong ledde Ingmar Bengtsson en kurs under namnet *Vi lyssnar till musik*, vilken i årsboken beskrivs som »vårens stora evenemang«. Serien omfattade sju program under våren 1958 och ytterligare sex samma höst. Syftet med kursen var att ge

en orientering om musik, musikskapande, musikaliska krafter osv. utan att vara bunden vid historiska epoker och på det sättet bl.a. hjälpa en musikaliskt oerfaren publik till större förståelse för den seriösa musiken i stort, inte minst vår egen tids tonkonst.⁸²

Bengtssons framtoning i serien var något torr och akademisk; hans analyser var måttfulla och försiktiga och även präglade av tidstypiska individualpsykologiska tolkningar av den musikaliska skapelseprocessen. Serien betraktades dock i Musikavdelningens interna diskussioner som en stor framgång.⁸³

Titeln *Musikaliskt ABC* återanvändes säsongen 1958/59 för en serie skolkonserter producerade i samarbete med skolradion, och på hösten 1960 sändes en pedagogisk serie »trivsel-program« där Per-Martin Hamberg frågade och Blomdahl svarade.⁸⁴ Programformen med en dialog mellan en fäkunnig men läraktig elev och en allvetande lärare var tydligen tacksam; den återkom hösten 1962 i serien *Lilla musikskolan*, omfattande tolv program, där Sten Broman agerade lärare och Bo Teddy Ladberg elev. Såsom oftast var fallet vid bromanska framträdanden är tonen i denna serie långt ifrån akademiskt torr, och troheten mot vedertagna musikhistoriska sakförhållanden är inte alltid hundra procentig. Underhållningsvärdet i programmen är dock obestridligt: Broman's yviga framtoning kompletteras på ett utmärkt sätt av Ladbergs elegant underskruvade kommentarer, som när den sistnämnde efter att i inledningen till det första programmet för radiolyssnarna ha beskrivit lärarens skräckinjagande utseende konstaterar att »har man tagit Broman i båten får man ro Broman i land«.

Följande säsong sändes ännu en »liten lyssnarkurs« med titeln *Att lyssna till ny musik*. I samarbete med skolradion anordnades också en serie skolkonserter under titeln *Musiktimmen*. Dessa direktsändes från någon skola i landet med syfte att »förmedla kontakten med levande musik till uppväxande radiolyssnargenerationer«. Säsongen 1964/65 omfattade den pedagogiska serien *Följ tonerna!* tio program på söndagar med start i oktober 1964; till serien hörde också en kursbok. *ABC* var en »ny återkommande rubrik för elementärt musikvetande« innebärande »en rad korta 10-minutersprogram i form av ett miniatyrlexikon kring musiktermer och musikhistoria«. *Musiktimmen* återkom också denna säsong med åtta skolkonserter.⁸⁵

Vid denna tid började också kontakter tas med Underhållningsavdelningen i syfte att bedriva pedagogiska punktsatser i Melodiradion. I 1965 års årsbok redogörs för ett sådant initiativ:

Efter danskt mönster har vi även gjort försök att presentera ett relativt seriöst musikstycke under sex dagars följd under rubriken »Vad tycker ni på lördag?«. Instruktörer har varit t.ex. Käbi Laretei, Karl-Birger Blomdahl, Sten Broman och Elisabeth Söderström. Vi gläder oss mycket åt det intensiva samarbete som inletts mellan Musikavdelningen och oss [d.v.s. Underhållningsavdelningen].⁸⁶

I *Vad tycker ni på lördag?* spelades alltså samma stycke i sex korta program under lika många dagar i följd, varje dag med en ny kommentar som gav olika infallsvinklar på styckets individ- och socialhistoriska inramning, och i det avslutande lördagsprogrammet poängterades de förändringar i lyssnarupplevelsen som möjligheten till upprepade lyssningar medförde. Programserien fortsattes också följande säsong. På hösten 1965 sändes vidare (också i Underhållningsavdelningens regi) serien *Fråga musikvetarna*, där lyssnarna kunde sända in kniviga brevfrågor om musik vilka besvarades av en panel bestående av Blomdahl, Kjell Stensson, Folke Erbo och musikforskaren Jan Ling. I det första programmet dryftades bl.a. frågor om hur man på ett enkelt sätt kan definiera »musik«, om var påverkan och gränserna gått mellan österländsk och västerländsk musik samt om vad som egentligen stod på Povel Ramels franska biljett (syftande på den bärande textidén i Ramels låt »Den franska biljetten«; denna fråga påstod sig Stensson kunna men inte vilja besvara, och den vidarebefordrades i stället till lyssnarna som en tävlingsuppgift).

Också vad gällde det praktiska musicerandet vidarefördes Musikavdelningens pedagogiska ambitioner. Exempelvis utgavs i samband med serien med Lars-Erik Larssons concertinor 1957/58 en instruktionsbok innehållande bl.a. en biografi över tonsättaren, instuderingsråd, analyser av de tolv verken och en fullstän-



Kjell Stensson kom till radion 1940 och blev efter hand känd utåt som företagets orakel i ljudtekniska frågor. Under 50- och 60-talen deltog Stensson regelbundet i Musikavdelningens sammanträden med synpunkter på såväl ljudteknik som musikestetik.

dig verkförteckning. Under rubriken *Musik på nytt sätt* sändes vintern 1959/60 fem program om Orffs *Schulwerk*. Serien *Spela gitarr* med Roland Bengtsson som kursledare omfattade 12 program på söndagarna hösten 1959, och hans nästa gitarrkurs sä-

songen 1962/63 omtalas i årsboken som »en av de största framgångarna i Radioskolan».⁸⁷ Inom ramen för Radioskolan leddes påföljande säsong en körserie om tio program, *Sjung i stämmor*, av Roland Grippe under medverkan av sju av landets främsta körledare. Säsongen 1965/66 gavs en kurs i ensemblespel kallad *Spela tillsammans!* under ledning av Werner Wolf Glaser; kursen omfattade 20 program med tillhörande text- och notmaterial.

I 1965 års årsbok ger Blomdahl en programförklaring som belyser Musikavdelningens pedagogiska målsättningar. Enligt Blomdahl hade SR ett brett utbud av musik, »från melodiradions pop till nattstudions exklusiva experiment, från folkmusikens nationella klenoder till konstmusikens internationella schlager, från det konstlösaste solo till den mest komplicerade musikdramatik». Men

lyssnarstatistiken är inte särskilt uppmuntrande vad gäller de mera kvalificerade musikprogrammen [...] Den avgörande spärren ligger [...] i bristen på skolning. En folkvisa, en jazzlåt, en koral kan ge samma intensiva och berikande upplevelse som en stråkkvartett, en symfoni, en opera, en elektronisk klangstudie. Men de senare formerna fordrar i regel att lyssnaren har fått något slag av träning, att man satt verktyg i händerna på henne, gett henne den *reella möjligheten* att välja, att uppskatta.⁸⁸

Skolan erbjöd enligt Blomdahl inte »tillräckliga möjligheter till estetisk fostran» och SR måste således bidra: »För mig framstår det som en av de angelägnaste uppgifterna den närmaste tiden att intensifiera och bredda den pedagogiska verksamheten.» Planerna innefattade bl.a. initiativet till ett »radiokonservatorium», barn- och ungdomskonserter och »experiment med nya, okonventionella former av musicerande och musiklyssnande [...] utan pekpinnar och moraliserande men med tron på och kärlek till de musikaliska upplevelsernas oändligt rika och spännande värld». Det planerade *Radiokonservatoriet*, som skulle komma att

bli ett av radions mest ambitiösa musikpedagogiska projekt, diskuterades för övrigt flitigt inom Musikavdelningen under 1965.⁸⁹

En specifik form av »musikbildande program« utgjordes av de musikaliska frågesporterna, vilka som tidigare framgått vid mitten av 50-talet redan hade en lång tradition bakom sig i radions programutbud. Säsongen 1955/56 gjordes en ny form av musikalisk frågesport »där två deltagare försökt resonera sig fram till lösningarna av de musikaliska problemen«, och vid ett avdelningssammanträde i februari 1956 talas uppskattande om en ny »välgörande« ton i frågesporten den 31 januari i jämförelse med »den hårda tävlingstonen i de gamla musikaliska frågesportprogrammen«.⁹⁰ Radions musikaliska frågesporter under 50-talet var framför allt förknippade med namnet Sten Broman: denne ledde under fem säsonger fr.o.m. 1957/58 frågetävlingen *Musikaliskt Vem vet vad?* Också efter det att Broman övergått till TV gjordes försök med musikaliska frågesporter i radio, exempelvis sändes säsongen 1964/65 serien *Musikbetyget*, omfattande fyra frågeprogram.

Sten Broman förtjänar för övrigt ett eget kapitel i radiomusikens historia. Hans bana som radiomedarbetare var lång – som redan nämnts förefaller han ha debuterat i Musikavdelningens talprogram 1942, och den äldsta bevarade inspelningen i programarkivet där han medverkar som dirigent härrör från 1944. Genom hela 50-talet var Broman en ständig källa till förargelse för Musikavdelningens mer seriösa och måttfulla medarbetare, att döma av avdelningens sammanträdesprotokoll.⁹¹ Exempelvis beslöts i december 1952 att Brodin skulle närvara vid inspelningarna av hans program och »omedelbart inskrida, om politik kom på tal«. I maj 1957 kritiseras Broman med omdömen som »mkt underlig inställning till musik«, »amatörmässigt musikkunnande« och »skulle säkert passa bra till musikalisk frågesport«, och enligt Åhlén hade Musikavdelningen några år tidigare beslutat att Sten Broman inte fick medverka »i verkliga musikprogram utan endast i kåserier o.dyl.«. År 1958 sägs dock *Musikaliskt Vem vet vad?* den 5 september ha varit både populärt hos »högsta

ledningen« och omtalat »på stan«. I april 1960 diskuteras programmet *Parodiska Fakir-sånger*, sänt den 14 april, där Broman tillsammans med Lunds Studentsångförening bl.a. framfört egna kompositioner, varvid en anonym kommentar i protokollet lyder: »han har väl aldrig dokumenterat sig som tonsättare«. Drygt två år senare, i december 1962, framträdde han dock i radio som dirigent i sin egen första symfoni, och ytterligare två år därefter hörde han till »årets tonsättare«.⁹²

I programarkivet finns endast ett av Bromans kåserier från 50-talet bevarat, ett inslag i *Måndagssoaré* sänt den 15 september 1952. Om detta är representativt för hans program i denna genre framstår dock reaktionerna från Musikavdelningen som förståeliga. Broman beskriver här i hänfödda ordalag sitt första möte med »medeltidsmusiken« hos Palestrina. Efter att ha dragit rätt halsbrytande paralleller mellan denne och Hindemith skåpar han så ut hela den mellanliggande musikhistorien med dess »inskränkta« dur/molllonalitet. För att plåga de »musikaliskt undermåliga individer« som ännu inte kommit till samma ståndpunkt avslutar han så programmet med 2:a satsen ur Hindemiths *Symfoniska danser* som »en retande slutvinjett«. Broman framstår här som ännu mer yvig och provokativ än i de senare TV-framträdandena, men han är förvisso underhållande, och kanske har den entusiasm och det engagemang för musiken som lyser igenom hans stundtals både elitära och studentikosa framtoning haft större musikpedagogisk betydelse än många mer återhållsamma musikförmedlares insatser.

Grammofonprogram och önskeprogram

Trots Musikavdelningens ambitioner att så långt som möjligt basera sina sändningar på egna produktioner av levande musik kunde man naturligtvis inte fylla sändningstiden utan att använda grammofonmusik. Den utökade sändningstiden vid dubbelprogrammets införande innebar också en kraftig ökning av an-

talet fristående grammofonprogram. Försök gjordes att skapa variationer på den traditionella grammofontimmen med de alternerande programmen *Lätt*, *Seriöst* och *Klassisk underhållning*, producerade av Gunnar Lundén-Welden, Per Estreen respektive Sven-Olof Thulin, och säsongen 1956 / 57 lanserades grammofonprogrammet *Blandad giv* i P2 som ett försök att i samma program »servera både lätt och klassisk musik».⁹³

En användbar programform var grammofonkåserierna, t.ex. serien *Mitt musikval*, där olika kända personer motiverade sitt val av musik. Detta var en återkommande rubrik åtminstone t.o.m. säsongen 1964 / 65. Nio program av typen »grammofontimmar sammanställda av kända personer» sändes också på dagar då nya P2-stationer invigdes. Ett annat exempel på denna programtyp var *Mitt liv i skivor*, som startade i augusti 1964 med Carl-Adam Nycop som skivväljare.

Säsongen 1958 / 59 introducerades den nya programpunkten *Musik för miljoner*, vilken sändes på måndagar 19.30 och bestod av »populärprogram med välkända småstycken ur den s.k. 'klassiska' repertoaren». Utvecklingen mot ett allt större utbud av genrespecialiserade grammofonprogram medförde att den ärevördiga *Grammofontimmen*, med dess samvetsgrant sammansatta blandning av »seriöst» och lättare stoff, upplevdes som alltmer anakronistisk. I juni 1961 diskuterades planer på att reducera programmet till 40 minuter med endast den seriösa delen kvar. Två år senare karakteriserade von Heijne programmet som »svarta fåret» och undrade om det inte var på tiden att avskriva detsamma. Thulin svarade att man hade försökt med uteslutande seriös musik i två år men att detta hade »stött på patrull från centralt håll. Men numera försvinner ju detta program i alla fall i mängden, så sammanträdet lutade åt att avskaffa det.»⁹⁴

En mer tidsenlig form av grammofonprogram var i stället önskeprogrammen. Säsongen 1958 / 59 startade *Önskekonserten* med Bo Teddy Ladberg. Programmet sändes på lördagar en gång i månaden och vann snabbt lyssnarnas uppskattning. Bortsett från ett uppehåll säsongen 1962 / 63 var detta ett återkommande

inslag t.o.m. säsongen 1964/65, då ett ännu mer långlivat önskeprogram, Sten Frykbergs *Melodiradions klassiker*, startade. Detta program, som var avsett att utgöra »en populär klassisk oas bland popskivorna«, sändes på lördagar i P2 13.05–15.00, d.v.s. samtidigt som *Sveriges bilradio* i P1.⁹⁵

Mot Musikradion

De sistnämnda typerna av musikprogram ger en liten föraning om den rationalisering av programverksamheten som skulle komma att framtingas av den successivt alltmer utökade sändningstiden. I den ovan citerade programpolitiska diskussionen från 1963 skisserar Nils-Olof Franzén perspektiven inför radions fortsatta utbyggnad. På grundval av de preliminära förslag som redan framlagts av 1960 års radioutredning siktade SR mot att dels fullfölja den »popularisering« som Melodiradion, Nattradion och P3 innebar, dels »väsentligt bygga ut programtjänsten på de informativa och kulturella fälten«. Program 2 skulle

som nu [bli] en helt seriös kanal [...] Den seriösa musiken utökas avsevärt i P 2, som beräknas börja sina sändningar kl. 14 och sluta fram emot midnatt [...] Av största vikt är också, att vart och ett av de tre programmen alltid skall återfinnas på samma våglängder, så att man inte som nu ska kastas mellan det mycket lätta och det seriösa på P 2-kanalen.⁹⁶

I påföljande årsbok hävdas att radion under 1950- och 1960-talen skaffat sig tre profiler: Nyhets-, Melodi- och Regionalradion. Under det kommande decenniet skulle nu Musikradion och Studieradion tillkomma. Den vision som utmålas är

ett kontinuerligt flöde av högklassig musik – självklart inte ett slags »kulturellt skval«, utan stora konsertblock där olika

musikgenrer är representerade i rik variation, tillsammans med operaföreställningar och program av musikkbildande karaktär. En sådan programtjänst, redan nu blygsamt antydd genom lördagarnas Musikkväll i P 2, borde kunna bli en mycket viktig institution i svenskt musikliv.⁹⁷

Det sistnämnda programmet karakteriseras i Musikavdelningens planering i början av 1963 som ett »Good music station«-program under arbetsnamnet *Musikvänner emellan*, tänkt att sändas på lördagskvällarna.⁹⁸ Titeln fastställdes så småningom till *Musikkväll*, och debutsändningen gick ut i eteren den 16 mars 1963. Programmet utgjorde en »regnbåge av musik«, som vände sig »till de trognaste lyssnarna med 150 minuters detaljrubricerad musik: känt, mindre känt och okänt från alla epoker«. Under de följande säsongerna introducerades efter hand allt fler stående programpunkter inom *Musikkvällens* ram: *Kryddskåpet*, *Nytt på skiva*, *Musiknytt* och *Berömda 78:or*.⁹⁹ Här utprovades alltså de programformer som skulle komma att bli förebilden för den kommande Musikradion.

Musik med rörliga bilder

När den »egentliga starten« för TV:s experimentsändningar skedde den 29 oktober 1954 var huvudnumret Staffan Tjernelds underhållningsprogram *En skål för televisionen*. I övrigt tycks dock musikaliska program inte ha spelat någon större roll i TV under denna första experimenterande säsong. Bland det fåtal musik- eller underhållningsprogram som likväl sändes i TV fanns en symfonimatinékonsert den 6 februari 1955 och en *Påsk-varieté* med Sigge Fürst den 9 april samma år. Den första TV-operan var Mozarts *Bastien och Bastienne*, som sändes från Drottningholmsteatern i maj 1955, och för att markera det nya bildmediets möjligheter hade producenten Arne Arnbom vid tillfället sett till att även publiken var utstyrd i tidstroga dräkter.

Liksom i radion kunde musiken också i televisionen tjäna som utfyllnad av luckor i programtablån: exempelvis användes musikfilmer med pianisten Myra Hess flitigt som pausfilmer under TV:s första tid.¹⁰⁰

Frågan om vilken roll musikprogrammen borde spela i TV-utbudet hade inte något självklart svar, vare sig då eller senare. I 50-årsjubileumsboken heter det att »om musikens plats i televisionsprogrammet rådde från början samma diskussion som förs än i dag».¹⁰¹ Kvantitativt sett har renodlade konstmusikprogram genomgående stått för en relativt blygsam andel av TV:s utbud. Enligt årsböckernas statistik var sändningstiden för opera, balett och musikprogram under senare delen av 50-talet – den officiella starten för svensk TV:s sändningar skedde den 4 september 1956 – i regel ca 15–20 timmar per år. Under första hälften av 60-talet ökade sändningstiden för musik, opera, operett och balett markant, för att säsongen 1965/66 uppgå till sammanlagt närmare 80 timmar. Uttryckt i andel av televisionens totala sändningstid innebar detta en ökning från ca 1,5–2 procent till 3,5 procent av programtiden.¹⁰²

Det tycks från början ha stått klart att sceniska musikformer som opera och balett var de som bäst utnyttjade TV-mediets specifika egenskaper, och ansvaret för såväl opera, operett och balett som andra konstmusikprogram låg under de första åren på TV-teatern. Svensk TV:s första egna operaproduktion var ett modernt verk, komponerat 1951 om än i ett relativt traditionellt tonspråk och avsett att framföras som TV-opera, Gian Carlo Menottis *Amahl och de nattliga besökarna*. Föreställningen registrerades av Elsie Fischer, producent var Arne Arnbom och dirigent Sten Frykberg, och operan sändes på juldagen 1955. I produktionstekniskt avseende var *Amahl* anpassad till mediets förutsättningar: musiken var inspelad i förväg, och den sceniska handlingen inspelades med play-back i en TV-studio. Till största delen utgjordes dock operautbudet i TV under de första åren av återutsändningar från andra scener. Så sändes t.ex. den 10 april 1956 från Operan första akten ur ordinarie föreställning av *Car-*

men, den 20 september samma år sändes *Così fan tutte*, och den 10 juni 1957 sändes från Stockholms musikfestival de Fallas *Don Pedro*. Detta slags återutsändningar innebar dock till en början problem med ljussättningen, eftersom dåtidens TV-teknik krävde starkare ljus än vad som normalt användes vid scenföreställningar.

Den 15 maj 1958 sändes Puccinis *Manteln* i regi av Göran Gentele. Också detta var en play-backproduktion, men den sceniska handlingen var inte inspelad i studio utan – högst naturalistiskt – på en pråm vid en av Stockholms kajer. Ett par veckor senare, den 1 juni, sändes Glucks *Orfeus och Eurydike* från Drottningholmsteatern. Denna föreställning utgjorde också den första eurovisionssändningen från Sverige; över huvud taget hörde operaformen till det slags påkostade musikevenemang som vid denna tid utgjorde ett viktigt inslag i det framväxande internationella programutbytet. Under de följande åren innehöll TV-utbudet regelmässigt ett antal operaföreställningar per år, varav en eller ett par egna produktioner, några överföringar från Kungliga teatern och ett par utländska produktioner. Bland de egna produktionerna fanns en studioversion av Stockholmsoperans instudering av *Aniara*, sänd i Eurovision den 23 oktober 1960. I oktober året därpå sändes *Bohème* i en studioversion, och 1962 gjordes en TV-version av Sven-Erik Bäckes *Tranfjädrarna*, som fem år tidigare gjort succé som radioopera.¹⁰³ Säsongen 1963/64 drabbades TV-produktionen av en fyra månader lång arbetskonflikt med Teaterförbundet, och några egna produktioner av opera eller balett tycks inte ha gjorts. Året därpå var emellertid »högpunkten av årets operaföreställningar i TV« en studioproduktion av Verdis *Maskeradbalen*, gjord i samarbete med Kungliga teatern och sänd på nyårsdagen, och säsongen 1965/66 inkluderade operasändningarna Busonis *Arlecchino* i en egen inspelning, Donizettis *Rita* i en produktion från Malmö samt ett avsnitt ur Blomdahls *Herr von Hancken*, föregånget av ett reportage från instuderingsarbetet.¹⁰⁴

Ett av de första balettprogrammen i svensk TV var *Ålderstrap-*



Sven-Erik Bäck's opera *Tranfjädrarna*, ett av radions beställningsverk, beskrevs vid radiopremiären i februari 1957 som »ett lyckokast, tillgänglig trots sin mycket moderna form«. Bilden hämtad från TV:s uppsättning 1962 med bl.a. Erik Sædén och Olle Sivall.

pan, en danspantomim av Elsie Fischer sänd den 17 november 1955. Under de följande åren sändes vid några tillfällen program under rubriken *Balettskolan* med Lia Schubert och Marianne Orlando, och i januari 1958 sändes de Fallas balett *Den trekantiga hatten*. Etablerandet av balettprogram som en särpräglad TV-form kom dock med ett antal verk av de ledande svenska koreograferna vid denna tid, Ivo Cramér, Birgit Cullberg och Birgit Åkesson. I februari 1960 sändes en uppsättning av Cullbergs balett *Fröken Julie* som också repriserades i december samma år. På långfredagen 1961 sändes Cramérs balett *Bibliska bilder* – att visa balett i TV denna helgdag tycks för övrigt ha varit ganska kontroversiellt vid denna tid. Ett av problemen med balett i TV låg i avvägningen mellan närbilder på dansarna och den sceniska helhetsverkan som formen kräver för att komma till sin rätt. Detta problem fick en intressant lösning i Cullbergs balett *Den*

elaka drottningen, det första specialbeställda musikdramatiska verket för TV, med musik av Dag Wirén: baletten var filmad med »låst« kamera, och växlingen mellan närbilder och helbilder åstadkoms genom rörelser i djupled. Föreställningen, som var producerad av Arnbom, sändes den 22 september 1961 och vann samma år första pris i den musikdramatiska klassen i Prix Italia, den internationella tävlingen för TV-produktioner. På hösten 1962 sändes Cramérs balett *Den förlorade sonen* till musik av Alfvén.

Den koreograf som mest varaktigt samarbetade med den generation musikaliska modernister som vuxit fram ur Måndagsgruppen – och som vid denna tid kommit att få en central ställning i svenskt musikliv – var Birgit Åkesson. I december 1962 sändes hennes balett *Öga: sömn i dröm*, till en dikt av Erik Lindegren och med musik av Blomdahl; i sin integration av dans, lyrik och musik anknöt detta verk till de lyrisk-musikaliska sviter som länge odlats inom radion. På våren 1965 sändes vidare Åkessons balett *Ikaros* till musik av Sven-Erik Bäck, och i februari året därpå uppfördes TV:s beställningsverk 1965, *Movements*, också med Bäcks musik och med koreografi och bildsynopsis av Birgit Åkesson och Kåre Gundersen. Vid mitten av 60-talet hade baletten uppnått en ställning som en självständig och TV-mässig uttrycksform: till sändningarna i denna genre säsongen 1964/65 hörde två program med den amerikanska Cunningham-baletten, bl.a. *Night Wandering* till musik av Bo Nilsson, samt två baletter av Birgit Cullberg till musik av Rosenberg, *Adam och Eva* och *Kain och Abel*. Den tyske mimaren Rolf Scharre gjorde två program, varav ett med specialkomponerade musikvinjetter av Ingvar Lidholm, och hösten 1965 gjordes en norsk-svensk serie om åtta program om balettens historia och estetik från 1500-talet till nutid.

Ett kvantitativt sett viktigt inslag i TV:s musikprogram utgjordes av orkester- och kammarmusikkonserter. Från slutet av 50-talet framträdde den vid denna tid expanderande Radioorkestern allt oftare i TV-sända konserter. Som nämnts samsändes säsongen 1960/61 orkesterns samtliga söndagskonserter i radio och TV, och

året därpå berättas i årsboken att stommen i de egenproducerade musikprogrammen – säsongen 1961 / 62 gjordes totalt 37 egna produktioner – varit Radioorkesterns konserter. Ett problem i samband med TV-konserterna förefaller dock ha varit att formen i sig inte framstod som särskilt bildmässigt tacksam utan snarare kunde komma att utgöra ett slags »filmad radio«:

Programmen producerades i allmänhet rent abstrakt, d.v.s. endast dirigenten och musikerna utgjorde bildmaterialet. Undantag utgjorde konserten med Stravinskijs Eldfågeln (10 / 9) och Vårkonserten (25 / 5), i vilka inlagts koreografiska element som ett experiment för att ytterligare visualisera det musikaliska skeendet.¹⁰⁵

Vid denna tid gjordes också flera ansatser för att finna nya former för presentation av musik vilka gjorde TV-mediet rättvis. *Musikalisk lustgård*, sänt i maj 1962, var ett försök att presentera musik från äldre epoker »med endast konstverk och en lekfull, sammanbindande kommentar från Sture Bergel, som miljöframkallande element«, medan *En afton på Skogaholms herrgård*, sänt i juli 1961, var ett exempel på »det diametralt motsatta sättet att producera äldre musik«, i det att artisterna var klädda i »tidsenliga 1800-talskostymer«. Säsongen 1964 / 65 representerade en serie under rubriken *Musikalisk salong* en ny programtyp, där svenska solister och ensembler musicerade i »en intim och avspänd miljö«, och i september 1965 gav Åke Falcks bildsättning av pianoversionen av Stravinskijs *Petrusjka* »nya aspekter« på musikprogram i TV.¹⁰⁶

Liksom länge varit fallet på radiosidan betraktades musikpedagogisk verksamhet som ett viktigt arbetsfält också för TV; i 50-årsjubileumsboken hävdas att »de flesta hade den uppfattningen att vad televisionen framför allt borde ägna sig åt var musikpedagogiska program«.¹⁰⁷ Redan i november 1955 sändes ett »vetenskapligt magasin« under rubriken *Yngve Flyckt leker med toner*, och under säsongen 1957 / 58 sändes sex program betitlade *Musik-*

kvarten, där bl.a. Gösta Berrman berättade om musik och musik-instrument. De musikpedagogiska insatserna under de tidigaste TV-åren är dock framför allt förknippade med två andra namn: Käbi Laretei och Karl-Birger Blomdahl. I Laretei hade TV-publiken »mött en artist som på ett utmärkt sätt motsvarat högt ställda musikaliska och populariserande önskemål«. ¹⁰⁸ Hon förefaller ha debuterat i TV i september 1957 och framträdde denna och följande säsonger i ett flertal program, där hon presenterade pianomusik ur den historiska konstmusikrepertoaren. I februari 1960 gjorde hon *Nocturne på Mallorca*, sänt på 150-årsdagen av Chopins födelse. Blomdahl, vilken som nämnts vid denna tid var knuten till radions musikavdelning som konsult, TV-debuterade i mars 1957 med *Vad är tolvtonsmusik?* Under de följande åren återkom han sedan regelbundet med olika musikpedagogiska programserier under rubriker som *Tonalitetens förvandlingar* (våren 1958), *Från den första tonen till den sista* (våren 1959), *Sång utan ord* (våren 1961) och *På textens vingar* (våren 1962). I mars det sistnämnda året sändes också en konsert med nutida musik betitlad *Musik av idag*, där Blomdahl fungerade som kommentator.

Den samtida synen på TV:s musikpedagogiska potential kommer tydligt till uttryck i en artikel av Magnus Enhörning i 1960 års årsbok. Enhörning menar att de tidiga profetierna om musikens blygsamma roll i TV kommit på skam, i det att de musikprogram som dittills sänts hade fått ett mycket gynnsammare mottagande än man hade väntat. Han förklarar till viss del musikprogrammets framgångar med den allmänna entusiasmen inför det nya mediet, men spekulerar också om att man via TV skulle kunna nå en ny publik för musik:

I allmänhet tycks det vara så, att det är från skolade musikyssnare man hör omdömet, att musik inte skall ses utan höras. De människor som inte är musikvana av skilda anledningar, t.ex. inte har någon möjlighet att gå på konserter, överraskar stundtals med en positivare attityd. ¹⁰⁹

Enhörning hävdar vidare att pedagogiska program ligger väl till för TV och att mediet kan hjälpa människor över en social tröskel som avhåller dem från konsert- eller operabesök. Avslutningsvis hävdar han också att det är viktigt att genom verkbeställningar intressera samtida tonsättare att direkt skriva för TV – i detta sammanhang nämns den första beställningen, som lagts ut till Wirén och Cullberg – och spekulerar om huruvida »denna nya publik, som inte har traditionsbundna öron, har lättare att anamma ny musik än den vanliga konsertpubliken«.

De frågeställningar som Enhörning här diskuterar hänger samman med en mer grundläggande problematik kring skillnader i de sätt att lyssna som tillämpas på »absolut« musik respektive musik som kombineras med ett bildmedium. I den mån TV-publiken faktiskt hade lättare att ta till sig den samtida konstmusiken hade detta sannolikt mindre att göra med frånvaron av »traditionsbundna öron« än med andra faktorer: dels den allmänna nyfikenhet på det nya mediet som Enhörning själv påpekar, dels också det faktum att TV kunde tillföra den visuella dimension som spelar en viktig roll i alla levande framföranden av musik, men som »skolade musiklyssnare« tenderar att nedvärdera. Att modernistisk musik skulle kunna accepteras lättare då den presenteras i ett sceniskt-dramatiskt sammanhang, där nycklar till nya och ovana musikaliska koder kan ges av det visuella skeendet, än då den presenteras som absolut musik, t.ex. i radio, förefaller inte särskilt orimligt – även om företrädare för en autonom musikestetik tenderar att betrakta typiska användningar av nutida konstmusik i bildmedier som missbruk av musiken.¹¹⁰ Ett vid denna tid i svensk television synnerligen aktuellt exempel var Morton Goulds orkesterverk *Spirituals* (komponerat 1937), ett verk som sannolikt tämligen få av TV-tittarna skulle välja att lyssna till i konsert- eller radiosammanhang, men som de flesta i publiken var förtrogna med som »spänningsmusik« i 10 000-kronorsfrågan.

Att Magnus Enhörning, produktionschef vid radions musikavdelning, ägnade TV-musiken sin uppmärksamhet samman-

hängde med hur musikproduktionen i televisionen var organiserad vid denna tid. Även om musikprogrammen i TV som nämnts sköttes av TV:s teateravdelning skedde planeringen i intimt samarbete med radions musikavdelning såsom varande företagets obestridda expertis på musikområdet. Principerna för samarbetet hade fastställts av direktionen i maj 1959; enligt dessa svarade Musikavdelningen för »den allmänna musikaliska bevakningen» för TV:s räkning liksom för förhandling och kontraktsskrivning med artisterna, medan TV-ledningen gjorde den slutgiltiga bedömningen av »TV-mässigheten» hos Musikavdelningens förslag. Enhörning fungerade som avdelningens kontaktman med TV.¹¹¹ Inom radiomusiken höll man kontinuerligt ett vakande och kritiskt öga på TV:s musikutbud beträffande både musikaliskt innehåll och sändningarnas tekniska standard.¹¹² I 1962 års årsbok antyder Gereon Brodin att man inom radion snarast betraktade TV-musiken som ett medel för marknadsföring av sin egen verksamhet, då han skriver att till Musikavdelningens »musikpedagogiska tendens»

hör framför allt musikprogrammen i TV, för vilkas planläggning musikavdelningen svarar och där avsikten är att låta en till stora delar musikaliskt oerfaren publik komma i kontakt med korta attraktiva program som kanske kan väcka ett slumrande musikintresse till liv.¹¹³

Följdriktigt speglade också flera av de musikpedagogiska programmen under 60-talet olika delar av radions musikavdelnings aktiviteter. Säsongen 1962/63 sändes en serie om tre program från SR:s musikskola på Edsberg med Hans Leygraf och dennes elever, året därpå vidareförd med ytterligare fyra program samt flera andra pedagogiska programinslag kring instudering av orkester- och körverk, bl.a. med Eric Ericson och Kammarkören. Säsongen 1964/65 inkluderade de pedagogiska programmen en serie kring Celibidaches repetitioner med Radioorkestern och ett par program med Bäck och radions ungdomsorkester, och våren

1966 gjordes ytterligare en serie repetitionsprogram med Celibidache och Radioorkestern.

På liknande sätt avspeglades radions omsorg om den svenska folkmusiken i TV-programmen. Under åren kring 1960 förekom enstaka program om folkmusik i TV:s programtablåer – bl.a. två spelmansporträtt säsongen 1962/63 – men fram mot mitten av årtiondet startade ett mer kontinuerligt arbete med »filmexpeditioner» för dokumentation av »den levande folkmusiktraditionen». Dessa expeditioner fortsatte således det dokumentationsarbete som Matts Arnberg inlett i slutet av 40-talet och resulterade i program som *Dans på Nygårds loge*, *Gamla visor från Kungälv*s Ytterby och Frostviken och *Musik i det gamla Älvdalen* säsongen 1963/64, året därpå *Man med sälpipa* (om spelmannen Eugen Hällkvist), *Farmors visor* (med vissångerskan Karin Sikström) och *Let' icke, let' icke, korna är hemma* (om fåbodarnas musikliv), programåret 1966/67 följda av *Locklåten och polskan*, *Då när jag var mannen på Oulavuolie* (om samnen Nils Mattias Andersson i Tärnaby) samt en film om nyckelharpan. Liksom i radiosammanhang tjänade folkmusiken också som underlag för bearbetningar utifrån modernare musikaliska idiom: i mars 1963 sändes ett »folkloristiskt experimentprogram» betitlat *Electronics: Dansmönster i folkviseton*, producerat av Hans Lagerkvist och bl.a. baserat på Jan Johanssons och Bengt-Arne Wallins bearbetningar av svensk folkmusik.

En myckenhet av lätt musik

Som framgått av det tidigare hade vid tiden för Underhållningsavdelningens tillkomst en rad olika programtyper baserade på populärmusik utvecklats inom Radiotjänsts utbud, både inom Musikavdelningens B-sektion och inom Teateravdelningens kabarettsektion. Gemensamt för dessa programtyper var att de i stor utsträckning byggde på levande musik – grammfonmusiken spelade ännu, åtminstone i ideologiskt avseende, en relativt

undanskymd roll, även om 48 procent av Underhållningsavdelningens utbud säsongen 1956/57 bestod av »kåserier med gram-mofon« eller »lätt grammofon«. Att levande musik snarare än grammofonmusik fortfarande utgjorde en norm för radiounderhållningen innebar för övrigt att P2:s införande för Underhållningsavdelningens del medförde kvantitativa problem – det var helt enkelt svårt att få fram tillräckliga mängder material av den kvalitet man ansåg godtagbar för att fylla tablåerna:

Vi har inget stort överflöd av goda musiker, artister, författare. För musikens del märks svårigheterna framför allt när det gäller den lätta, underhållande delen. Här är den rent kvantitativa åtgången oerhört stor, samtidigt som lyssnarnas krav ständigt stiger genom världsmarknadens utbud av förstklassiga prestationer. Det gäller här för svensk radio både att utveckla de resurser som finns inom landet och att genom utbytesprogram tillgodogöra sig internationella resurser.¹¹⁴

Estradprogram med levande musik och publik, direktsända från landets olika nöjesparker, hörde till sommarsäsongernas stapelvaror. Sålunda presenterades musikalisk underhållning på lördagarna i augusti 1955 under titeln *Intrång i sommarhagen*, och från Skansen sändes både detta och följande år på onsdagarna *Värdshuset Tuppen*, år 1956 kompletterat med *Vi går på Liseberg* på måndagarna. Sommaren 1956 sändes också allsångsprogrammet *Sjung med Egon*, lett av Egon Kjerrman. Musikalisk scenunderhållning presenterades också under vintersäsongen; exempelvis startade den 11 oktober 1957 den långlivade programserien *På estraden* med Underhållningsorkestern, gästartister och gästdirigenter samt Bengt Feldreich som presentatör. »Estradprogrammen hörde en gång till sällsyntheterna i svensk radio. Nu är genren närmast obligatorisk«, heter det i 1958 års årsbok.¹¹⁵

Inför den »nya given« lördagen den 1 oktober 1960 – d.v.s. kanalomläggningen – planerade Underhållningsavdelningen »en

stor underhållningsafton – direktsänd som vi hoppas». Säsongen 1962/63 sändes *Svensklördag*, som förefaller ha blandat underhållning (bl.a. med Egon Kjerrman och orkester) med inslag av nyhetskaraktär. Den 1 april 1963 infördes lediga lördagar på flera arbetsplatser, bl.a. de statliga verken, och i samband därmed »efterlystes nya attraktiva fredagskvällsprogram». Inför sommarsäsongen samma år formulerades planer på »en bred, folklig och glad underhållning – ev. en Thore Skogman show». ¹¹⁶

En närliggande programform, om än i intimare och ibland exklusivare format, utgjorde kabaret- och revyprogrammen. Bland de nya programmen säsongen 1955/56 fanns *Teater två åsnor*, en »pretentiös cabaret» av Pär Rådström och Lars Forssell, samt *Nu är det dags*, en »aktuell cabaret» sommaren 1956 av Gösta Bernhard, Stig Bergendorff och Bengt Linder. Hösten 1957 sändes på måndagar revyn *Hänt va're här!* med Sickan Carlsson, Stig Järrel, Gösta Bernhard och Charlie Normans kvartett. Samma säsong ägnades också Karl Gerhard en serie under titeln *Om jag inte minns fel ...* Det experimenterades också med radiomässiga varianter av sceniskt musikaliska former: serien *Det låter som en saga*, som startade den 14 januari 1961, innehöll »någon-ting som egentligen måste betecknas som svenska musicaloriginal [...] fyndigt parodiska omdiktningar där just det musikaliska momentet blev det bärande». ¹¹⁷ Serien presenterade alltså musikalversioner av klassiska sagor som *Rödluvan* och *Askungen*; programledare var Pekka Langer, och flera av tidens mest kända sångartister medverkade.

Ytterligare en form som anslöt till de blandade estradprogrammen var konsertliknande program med underhållningsmusik. Bland återkommande inslag i denna genre fanns vid mitten av 50-talet *Musik i vinterträdgården*, *Så går vi till Maxim*, *Så lät det då* och *Pärlande toner*. Underhållningskonsertformatet användes både i utsändningar av program med levande publik och i rena radioproduktioner; så sändes t.ex. på lördagarna våren 1957 *Pappa Pekkas Kappsäck*, en »familjetimme» med Pekka Langer, Sune Waldimir och Varietéorkestern. En stor satsning var

Lätta musikens vecka, som arrangerades hösten 1959 med start den 27 september och bl.a. innefattade underhållningskonserter, visor, folkmusik och jazz. Ett långlivat inslag på radiomenyn var vidare potpurriprogrammet *Refrängen*, »Hasse Tellemars melodialbum med Lily Berglund, Per Lindqvist och sångkvartetten Papegojorna«, som startade den 11 oktober 1958 och återkom ända fram till 1967. De möjligheter till inspelningstekniska experiment som bandspelartekniken erbjöd kom också till användning inom underhållningsmusiken. Under 60-talets första år var violinisten Anders Dahl flitigt representerad bland de engagemangssökande till Underhållningsavdelningens musiksektion, varvid ansökningarna genomgående gällde »trickinspelningar«.¹¹⁸ Dahls ansökningar beviljades i regel: i programarkivet finns flera inspelningar bevarade där han ackompanjeras av trio eller kvartett, gjorda i form av överdubbningsinspelningar där han spelar alla instrument själv, bl.a. ett antal program med titeln *Fem gånger Dahl*.

Mellanmusik, schlager, dansmusik och visa

Utbudet av underhållningsmusik var i stor utsträckning centrerat kring Radions Underhållningsorkester, vilket som tidigare nämnts var det nya namn som från 1957 användes för den tidigare Varietéorkestern. Underhållningsorkestern omfattade vid slutet av 50-talet 22 musiker men utökades vid celebra tillfällen, t.ex. i *På estraden*, med musiker ur Radioorkestern till »Stora Underhållningsorkestern«. Orkestern firade för övrigt sitt 10-årsjubileum år 1961 – anorna härleddes alltså till Variétéorkesterns etablerande år 1951, snarare än till dess föregångare Kabaretorkestern, som grundades 1945.¹¹⁹ De diskussioner kring Underhållningsorkesterns framtid som fördes i början av 60-talet gällde bl.a. följderna av den pågående utvidgningen av dess repertoar: vid ett tillfälle påpekas att denna nog hade »fått lite för mycket anstrykning åt det seriösa«, med påföljd att musikerna

inte ägnade tillräcklig omsorg om schlagerrepertoaren. Man övervägde också en utökning av orkestern, men frågan var ekonomiskt beroende av TV:s möjligheter att ge den engagemang. På hösten 1963 tilltog diskussionerna kring fördelningen av Underhållningsorkesterns arbete mellan TV och ljudradion, och i september meddelades att orkestern skulle »överföras på TV:s budget«. Som tidigare nämnts utvecklades emellertid Underhållningsorkestern ett år senare, vid årsskiftet 1964/65, och musiker-
na överfördes till Radioorkestern. Den lucka i underhållnings-
repertoaren som orkestern lämnade efter sig planerades bli av-
hjälpt genom att Musikavdelningen skulle hjälpa Underhåll-
ningsavdelningen med »att fylla en halvtimme då och då med
litet större underhållningsmusik». ¹²⁰

Den levande musiken i radio kom i stället att domineras av mindre ensembler. Sådana hade naturligtvis sedan länge använts i olika programsammanhang: exempelvis sändes den 27 februari 1966 *Frukostklubben* för 500:e gången under medverkan av Sigge Fürst och Andrew Walters orkester. År 1960 framfördes vid en diskussion inom Underhållningsavdelningen förslag om inrättande av fasta mindre ensembler, både en »kabaretorkesterensemble» och en »mindre revyensemble». ¹²¹ I 1966 års årsbok berättas emellertid att den levande musiken i radio efter Underhållningsorkesterns upplösning till största delen hade baserats på små ensembler särskilt sammansatta för varje enskilt program. ¹²² Orkesterns avveckling markerade slutgiltigt den nedgång för den traditionella mellanmusiken som varit skönjbar redan i början av 50-talet. I dess ställe trädde en mer splittrad och differentierad populärmusikscen, i tilltagande utsträckning uppdelad efter ålders- och smakbetingade genregränser.

En rikt representerad radiogenre som under åren kring 1960 fortfarande producerades i hävdvunna former utgjordes av de program som presenterade nyare schlagermusik. Under säsongen 1955/56 ägnades sålunda schlagermusiken bl.a. serierna *Vi har en melodi*, *Flicka med melodi*, *Musik à la Hollywood* och *Melodier i rampljuset*. Också i detta sammanhang prioriterades den levan-

de musiken, och schlagerprogrammen under åren kring 1960 var framför allt förknippade med Thore Ehrling som orkesterledare. I 1957 års årsbok berättas att »som ett försök att presentera schlagermusik med god kvalitet fick Thore Ehrling i uppdrag att organisera en lämplig orkester på 26 man« (det torde här ha rört sig om en kombination av musiker ur Ehrlings egen orkester, tidigare under många år engagerad som Radiotjänsts dansorkester, och Varietéorkestern), och på nyårsafton 1956 sändes *Årets melodier* med Stig Holm, Thore Ehrlings orkester och en grammofon.¹²³ Säsongen 1958/59 hette Ehrlings programserie *Säg det med musik*. I programserien ingick bl.a. en schlager-tävling öppen för medlemmar av SKAP (Föreningen svenska kompositörer av populärmusik); denna tävling blev för övrigt också utnyttjad av televisionen som uttagningsomgång till 1959 års Eurovision Song Contest, vilket föranledde en del diskussioner kring det moraliskt berättigade i detta pragmatiskt betingade arrangemang.¹²⁴ *Säg det med musik* återkom också följande säsong, och på tisdagarna 1960/61 med start den 4 oktober sändes serien *Schlagerfönstret* med Thore Ehrlings orkester och The Four Hits. Bland det tidiga 60-talets schlagerprogram fanns också titlar som *Kanske en schlager*, *Schlagertippen*, sänt den 10 januari 1960, där »Povel Ramel leker på musikens bakgård«, *Överdängare Ramel* från den 19 oktober samma år, *Schlager i ny dager* samt *Vi har en liten melodi* (båda 1962).

Från schlagermusiken var steget inte långt till den moderna dansmusiken. Vid mitten av 50-talet sändes modern dansmusik på fredagskvällar antingen från studio eller från olika dansrestauranger runt om i landet. År 1956 bildades Radiobandet under ledning av Harry Arnold, eftersom det visat sig att »den kommersiella nöjesindustrin inte kunde försörja en fullbesatt dansorkester«. I årsboken berättas med illa dold stolthet att »såväl amerikanska som europeiska experter ansåg orkestern som en av de förnämsta i världen«. Säsongen 1957/58 sändes, vid sidan av programserien *Bal Tabarin* med dansmusik från 30-talet, en serie program med Radiobandet; orkestern fick dock snart karaktär av

konserterande jazzstorband snarare än dansorkester.¹²⁵ I själva verket var de swingjazzbaserade stora dansorkestrarnas era vid denna tid i stort sett förbi. Visserligen hade radion i jämförelse med de flesta dansarrangörer större möjligheter att arrangera sändningar av dansmusik med stora ensembler – exempelvis sändes på lördagarna i mars–april 1960 *Dansträffen* med Gunnar Wiklund, gästartister och »Dansorkestern« under Gunnar Lundén-Welden – men likväl kom mindre ensembler, delvis av en ny typ, att ta över alltmer av dansmusikutbudet.¹²⁶ I oktober 1961 återfanns Sven Ingvars kvartett bland de engagemangssökande som diskuterades av Underhållningsavdelningens musiksektion. Ensemblen var »enligt Olle [Helander] otroligt populär och drar mer folk än Siw Malmkvist i Parkerna«, mot vilket Hilding Peterson, gammaldansens främste förkämpe inom sektionen, genmålde att »Det gör Tjock-Anders också«. Man beslöt likväl att spela in ett 15-minuters program med Sven Ingvars »på öppet köp«. I april 1962 meddelades att Lecuona Cuban Boys skulle spela på Gröna Lund i maj, vilket utnyttjades för inspelning av ett dansmusikprogram för sändning vid ett senare tillfälle.¹²⁷

Sändningarna av levande dansmusik från olika nöjesställen ute i landet behöll sin ställning också under första hälften av 60-talet; både »lördagsdansmusiken«, som tidvis samsändes över Danmarks Radio, och »onsdagsdansen« var etablerade begrepp. Exempelvis planerades inför säsongen 1963/64 ett program med dansmusik från Bal Palais under titeln *Radioside för vuxna*. Visserligen medförde sådana sändningar problem med den programmässiga kvaliteten – t.ex. ansåg Magnus Banck vid ett sammanträde på hösten 1963 att *Lördagsdansen* var »väl torrt« och att kapellmästarna var dåliga påannonser – men detta kompensades enligt många mening till stor del av närvarokänslan i den levande dansmiljön. Den citerade diskussionen avslutades med beslutet »att vi med skärpt kontroll tills vidare fortsätter Lördagsdansen i autentisk miljö med bättre orkestrar och bättre presentatörer och att Sten Carlberg tar kontroll på orkestrarnas och även vokalisternas kvalitet«.¹²⁸

Vid sidan av den moderna hade den gamla dansmusiken fortfarande en given plats i radioutbudet. Gammaldansmusik hade säsongen 1955/56 fasta tider på onsdagar och lördagar och förekom därutöver i olika blandprogram på eftermiddagar och kvällar. Säsongen 1956/57 sändes *Gammeldansens Vänner* med Harry Brandelius, Astrid Söderbaum och Gnesta-Kalles kapell varannan onsdag. Gammaldansens ställning ansågs dock tidvis vara i fara, i synnerhet av Hilding Peterson: exempelvis nämns i februari 1960 apropå lunchmusikprogrammen med levande musik kl. 12.10 att »Hilding efterlyser dragspel, g.d. o.d. istället för den nu rätt seriösa lunchmusiken«. I januari 1961 menade samme Peterson att den gamla dansmusiken generellt sett var underrepresenterad i programmen.¹²⁹ Produktionen av specialprogram ägnade denna genre fortsatte dock i oförminskad omfattning: bland nya gammaldansprogram säsongen 1962/63 fanns *I bälgakungens sal*, *Gungeligung* och *Sommarfröjd*, och framstående dragspelare framträdde som solister i *Dragspelsgänget*. Följande säsong spelade Gnesta-Kalles kapell gammaldans i Petersons *Önskedansen*, och säsongen 1964/65 tog sig »det ökade intresset för gammaldansen« bl.a. uttryck i publikprogrammet *Gränsfröjd*, en samproduktion med NRK.¹³⁰

Sett ur Underhållningsavdelningens synvinkel tycks gränserna mellan gammaldansmusik, underhållningsmusik och folkmusik vid denna tid fortfarande ha varit tämligen diffusa. Begreppet »folkmusik« förefaller i första hand ha stått för arrangerade versioner av traditionell musik, t.ex. för spelmans- och folkdanslag. Sålunda presenterades under rubriken *Så väva vi vadmal* den 9 juli 1959 »visor och ramsor kring dalahantverk i Rättvik«, och den följande vintersäsongen sändes programserien *En rolig dans* med »visor och lekar med solister och Spelmansorkestern«.¹³¹ Folkmusiken framfördes också i program av underhållningskonsertkaraktär, t.ex. i *De tusen sjöarnas land* den 23 juni 1960 med finska melodier och danser, arrangerade av Sven Sköld och med bl.a. Underhållningsorkestern och Radiokören som medverkande, eller i *Vipp lustigt i gröna dalen* två dagar senare,

där Busk Margit Jonsson, Ingvar Wixell och Gunnar Hahns »folkdansorkester« medverkade. I musiksektionens handlingar nämns vid ett tillfälle fyra programförslag insända från Gunnar Hahn och avsedda för denna folkdansorkester, och i 1963 års årsbok omtalas att »folkmusiken representerades i underhållningssammanhang av både Gunnar Hahns orkester och UHO [Underhållningsorkestern] med arrangemang av Sven Sköld och Per Lundkvist«.¹³²

Ett annat synsätt på folkmusiken, vilket fäste större avseende vid mer ursprungliga folkliga traditioner, var dock på väg att göra sig gällande. Inför den internationella radiotävlingen Triumph Variété år 1965 beslöt man att basera tävlingsbidraget på »det Sverige är mest känt för i radiosammanhang, nämligen jazz och folklöre«, och ett planeringsmöte avhölls med bl.a. Bengt-Arne Wallin, Jan Johansson och Georg Riedel.¹³³ Bidraget, *Le jazz de ville et le jazz des champs*, som segrade i tävlingen, producerades av Olle Helander. Programmet var

resultatet av ett samarbete mellan Underhållningsavdelningen och Matts Arnbergs folkmusiksektion. Autentiska svenska folkmelodier, inspelade ute i bygderna, presenterades och sammanvävdes med jazzinfluerade variationer av Bengt Hallberg, Jan Johansson, Georg Riedel och Bengt-Arne Wallin.¹³⁴

Den svenska visan hade också sitt utrymme i radion. Exempelvis sändes i mars 1957 *Malmletarens visor*, där »Nils Marklund sjunger och berättar om ödemarken«. I tre program i april 1958 presenterade Björn Berglund skillingtryck, liksom i *Har ni hört den förskräckliga händelsen?*, sänt i februari 1960. *Gamla kräftskivbekanta*, med välberäknad sändningsdag den 8 augusti 1959, innehöll »allsång med sånt som alla kan utantill«. Det växande intresset för visan vid mitten av 60-talet avspeglades i serien *Viskvarten*, som omfattade 16 program säsongen 1964/65. I sammanhanget förtjänar också att nämnas *Sjöman och cowboy, mu-*

siker, artist ..., som sändes med anledning av Evert Taubes 75-årsdag den 12 mars 1965.

Den lätta grammfononen

Även om den levande musiken alltså betraktades som en prioriterad form spelade grammfonmusik, till allra största delen presenterad i rubricerade program med väldefinierade innehållsliga kategorier, en viktig roll i radioutbudet av populärmusik. Säsongen 1955/56 utgjordes sålunda huvuddelen av grammfonmusik av omkring 30 fasta programpunkter i veckan. Regelbundna grammfoninslag förekom också i »en del underhållnings-, dans- och jazzprogram«, och därutöver producerade grammfonarkivets programsektion 324 fristående grammfonprogram »av synnerligen varierande karaktär och omfattning«. Den kraftiga ökningen jämfört med föregående säsong 111 program berodde till stor del på P2:s införande.¹³⁵ Denna säsong återkom också *Grammfonmagasinet* med Bengt Kyhlberg och Folke Erbo varannan lördag, och följande säsong sändes »helgnummer« av detta program. Den 13 maj 1956 startade *Juke Box* med underrubriken »Tryck på knappen för önskad skiva«. Programmet sändes på söndagarna åtminstone fram till säsongen 1960/61.

En sedan länge etablerad programform var »grammfonkåserierna«, där grammfonmusik interfolierades med trivsamt och underfundigt småprat. Exempelvis sändes år 1956 under rubrikerna *Adam* och *Eva* ett antal grammfonkåserier av Pär Rådström respektive Marianne Höök; serien startade den 22 maj 1956 och betecknas i årsbokens programkalender som ett »discjockeyprogram«.¹³⁶ En särpräglad grammfonkåsör var Lasse O'Månsson, vars crazybetonade framtoning förnöjde lyssnarna i en rad grammfonprogramserier: *Sega gubben* våren 1958, *Blå tummen* med start den 5 oktober samma år, *Orden runt på 30 minuter* »med en racergrammfon«, vilken startade i mars 1960,

The fån show på våren 1961 och *Diggaren* säsongen 1962/63.

Säsongen 1956/57 skedde en markant ökning av både fasta och fristående program producerade av grammofonarkivets programsektion, i första hand inom den lättare musiken. Med en beundransvärd uppfinningsrikedom lanserades under de sista åren av 50-talet nya grammofonprogram avsedda för olika lyssnarkategorier och lyssningssituationer: *Formering till tåg* med underhållning för värnpliktiga, *Skepp ohoj!* med underhållning för svenska sjömän, *Hållplats* »för väntande i busskö« och *Ruskpricken* med skivor för »båtvänner«. Sommaren 1957 sändes vidare *Vi åker på låssas* »med Gunnel Masreliez och en resegrammofon«, och på hösten samma år gjorde Bertil Perrolf på lördagsmorgnarna *Go'morron och sov gott!* med »grammofonskivor för er som jobbat i natt«. Som i så många andra sammanhang tjänade också radiohistorien som källa till programmaterial: i juni 1958 påbörjades serien *För 20 år sedan*, där »hallåmän från 30-talet presenterade äldre grammofontimmar«.

En speciell variant inom grammofonprogramgenren utgjorde önskeprogrammen. Det anrika 90 1950, Radiohjälpens önskeprogram, fick efter hand allt fler efterföljare. Säsongen 1955/56 producerade grammofonarkivet bl.a. två önskeprogram i P2, *Blott en dag* och *Önskeskivan*, där lyssnarna kunde önska »andlig musik« respektive »vad som helst utom andlig musik«.¹³⁷ Den 19 maj 1956 startade så en verklig långkörare och det första programmet i en populär genre: *Sveriges Bilradio*, ett »önskeprogram för bilister«. Programmet sändes 1956 under perioden maj–september; det återkom därefter under tiden juli 1957–januari 1958 och slutligen, fr.o.m. den 12 april 1958, varje lördag (det äldsta bilradio-programmet som bevarats i sin helhet i programarkivet är dock betydligt yngre, från den 11 november 1961). Vidare sändes på fredagar i april–september 1957 ett önskeprogram för sjukskrivna under rubriken *Istället för blommor*, och säsongen 1958/59 hette motsvarande program *Önskeronden*. I den alltmer växande flo-
rran av önskeprogram återfanns efter hand också *Som ni behagar*,
lett av Jan Gabrielsson och sänt sommaren 1957, *John Wilhelms*

frysbox, där John Wilhelm Hagberg sommaren 1958 spelade önskeskivor »för mogen ungdom«, Bertil Perrolfs *Skivor till kaffet* som startade i januari 1959, *Får jag lov*, ett önskeprogram för gammaldansare sänt säsongen 1958 / 59, samt *Vi väntar på Johansson*, ett program presenterat av Sigge Fürst och sänt den 20 juni 1960, vilket innehöll »nattlig underhållning med önskeskivor fram till matchdags«, d.v.s. den returmatch där Floyd Patterson återtog tungviktstiteln från Ingemar Johansson.

Jazzen mellan populär- och konstmusik

Jazzens ställning i det svenska radioutbudet hade befästs i och med Olle Helanders anställning som jazzproducent år 1950, och flera av de jazzprogramserier som etablerats under det tidiga 50-talet utgjorde stående inslag i tablån under de följande åren.¹³⁸ Under den senare delen av årtiondet inleddes emellertid den förändring av jazzmusikens status från populärmusik till konstmusik, som så småningom kom att resultera i jazzsektionens överföring till Musikavdelningen år 1968. Förändringen kunde anas i rubriker som *Modern tonsättare lyssnar på jazz*, under vilken en serie om fyra program med Sven-Erik Bäck och Ingmar Glanzelius sändes våren 1960 – samma säsong gjorde för övrigt Öyvind Fahlström tre program med »ett par sydstatsartister« under rubriken *Om blues ...* Vid ett avdelningssammanträde på hösten samma år dryftades *Charlies nattklubb*, vilket enligt mångas mening »innehöll för mycket konstig jazzmusik«; det diskuterades också huruvida Leif Andersson eventuellt vore lämpligare som programledare än Charlie Norman. I februari 1961 menade Helander, tydligen som ett inlägg i en pågående debatt, att Radiobandet var »tillräckligt brett« för att kunna placeras i P₁; man beslöt dock att avvakta med frågans avgörande till hösten.¹³⁹

Under de följande åren sker en successiv uppspaltning av jazzprogrammen i en mer populär kategori, »P₃-jazzen«, och en mer

»seriös« kategori som efter hand vinner insteg i kulturkanalen P2. På våren 1962 gjorde Helander serien *I jazzens kvarter*, som på fredagskvällar alternerade med *Jazzglimtar från USA* och *Smoke rings* i P1, medan han på sommaren samma år (med start den 13 juni) producerade *Midnight special* i Melodiradion. *Jazz-band landet runt* ingick 1962–63 som ett inslag i melodiradioprogrammet *Landet runt*. I en avdelningsdiskussion på våren 1963 påminde Helander om »jazztider i P2 i sommarplaneringen, vilket Georg Eliasson lovade bevaka«. Av de fem jazzprogramtider under säsongen 1963/64 som beskrivs i ett protokoll från melodiradiosektionen låg en i P1, en i P2 och tre i P3. Ytterligare ett jazzprogram denna säsong var *School ways*, som sändes på fredagar i P2 kl. 11.00–11.30 (d.v.s. i Melodiradion), leddes av Inge Dahl och gick ut på att en jazzgrupp besökte en skola och spelade för eleverna »på frukostrasten«.¹⁴⁰ När Helanders programserie *I blueskvarter* sändes säsongen 1964/65 presenterades denna däremot som en betydligt mer seriös angelägenhet än de vanliga underhållningsprogrammen. Serien aviserades i Musikkradions generalprogram, och i årsboken berättas att Helander i dessa program redovisat »en mängd folkloristiskt och jazzhistoriskt intressanta inspelningar från sin amerikaresa sommaren 1964«.¹⁴¹

Då jazzprogrammets kanalplacering i februari 1966 diskuteras inom Underhållningsavdelningen föreslog Magnus Banck att de mer svårtillgängliga jazzprogrammen skulle sändas på »icke så avlyssnad tid«. Vid ett efterföljande sammanträde, då också jazzproducenten Bosse Broberg var närvarande, menade denne, tydligen av omsorg om lyssnarsiffrorna, att Bancks förslag att »låta de svårare jazzprogrammen gå i P2« var problematiskt; uppenbarligen var ännu vid denna tid »P2-jazzen« inget oomtvistat begrepp.¹⁴² I årsboken för säsongen 1965/66 ges dock följande tydliga fingervisning om jazzmusikens förändrade status:

Jazzprogrammen har i någon mån förändrat karaktär och från och med årsskiftet fått en annan inriktning. Radiobandet har undergått en radikal förändring och verkar

numera under namnet Jazzstudioorkestern under stilistiskt och numerärt mer flexibla former än tidigare. Programmen har utformats i avsikt att utgöra koncentrat av enskilda kompositörers/arrangörers insatser. Det gäller t. ex. musik av Bernt Egerbladh, Carl Axel Dominique, Bengt-Arne Wallin, Guggu Hedrenius, Curt Lindgren, Jan Johansson m.fl. Programsättningen utformas i samråd med det ny-etablerade jazzrådet. Detta bildades efter överläggningar med seriösa Musikavdelningen såsom konsultativ instans.¹⁴³

Rocken: den nya ungdomsmusiken

Vid mitten av 50-talet var begreppet »ungdomsmusik« – i den mån man över huvud taget föreställde sig någon musik speciellt riktad mot ungdom – liktydigt med jazz. De »spisarprogram« som sändes under 1956 var nästan helt och hållet inriktade på jazzmusik; i programutbudet fanns förutom de ovan nämnda programmen titlar som *Jazz Studio 1956*, *Efter balen på Nalen* och *Jazz för ungdom*.¹⁴⁴ Detta år började emellertid en ny musikstil, rock'n'roll, uppmärksammas i Sverige, och en av de viktigaste förändringarna i radions populärmusikutbud under det kommande decenniet kom att bli framväxten av nya programformer centrerade kring »ungdomsmusik« och riktade mot en ungdomlig publik – för första gången utformades populärmusikutbudet i någon större utsträckning utifrån antaganden om ålderssegrerade publikkategorier.

Som nämnts hörde sektionen för barn- och ungdomsprogram, som tidigare sorterat under Föredragsavdelningen, efter omorganisationen i februari 1956 till Talavdelningen. Radioprogram riktade mot ungdom hade traditionellt inte varit starkt musikaliskt profilerade utan täckt ett brett spektrum av frågor som bedömdes vara av intresse för ungdomen, ofta med en milt paternalistisk uppfostrande attityd. På våren 1957 startade det första programmet i svensk radio med begreppet »tonår« i titeln:

Tonårsträffen.¹⁴⁵ Programmet leddes av den unga kvartetten Maud Allernäs, Eric Sandström, Johan Sandström och Martha Westin, vilkas musikpolicy framgick med all önskvärd tydlighet av följande protokollsutdrag från ett redaktionsmöte, återgivet i programtidningen:

– Nej. Jag säger det inte. Skulle jag vara Rock'n roll-fantast, va? Det är det absolut värsta jag vet!

– Ja, men snälla Johan, vi ska ju försöka ha en liten Rock-debatt mellan Eric och dej. Du behöver bara låtsas att du gillar Rocken...

– Och skämma ut mej för alla människor jag känner då, va? Nej, tack, inte för mej. Jag vägrar att uppträda som nån Rock-älskare. Det är ju inte musik. Bara en massa oartikulerat vrål. Rock, rock, rock och roll, roll, roll. Billigt och dumt!

– Slipp då! Men du då Eric, kan inte du ställa upp som Rock-fantast. Du behöver bara säga att det är kul med Rock...

– Hur ska jag kunna göra det när jag inte tycker att Rocken är kul. Den är tjatig och i längden tråkig. En vidrig musikart. Jag håller med Johan. Inte ett gott ord om Rocken från mej.¹⁴⁶

I artikeln berättas också att man i *Tonårsträffen* vid ett tillfälle ägnat sig åt att »i drygt en halv minut okväda Rock n'rollen med gemensamma krafter«, vilket resulterat i protestbrev från »ett par hundra Rock'n rollare«.¹⁴⁷ Programmet uppmärksammas dock inte särskilt mycket i årsbokens programkalender, där det endast anges att »Tonårsprogram. Ca 50 program« sänds på tisdagar kl. 17.30–17.53.

Den 16 december 1957 startade så programmet *Spisarparty*, ett »disc-jockey-program« med Maud Allernäs och Johan Sandström sändt på måndagar, vilket presenterade »Delvis Presley – delvis jazz«. *Spisarparty* var det första program i svensk radio

som presenterade rockmusik i någon större utsträckning (de unga programledarna hade tydligen något modifierat sina tidigare ståndpunkter): enligt en beräkning grundad på STIM-rapporterna från programserien var i de första tolv programmen i genomsnitt ca 1/3 av den spelade musiken rock.¹⁴⁸ Programmet var »länge nästan [...] ensamt om rockbevakningen i etern«. Under senare delen av 1958 ökade också andelen rockmusik i programmet, vilket till viss del kan ha sammanhängt med att Rune Hallberg tagit över som producent efter Olle Helander. Programmet sändes även säsongen 1958/59, och Allernäs ersattes år 1959 som programledare av den då blott 18-åriga Kersti Adams-Ray.¹⁴⁹ I radions programarkiv finns endast två program i serien bevarade, båda från 1959. Den 4 november detta år hälsade Adams-Ray sålunda lyssnarna med ett glatt »Hej alla älskare av jazz- och popmusik«, och i den tämligen blandade repertoar av jazz och pop som presenterades fanns bl.a. låtar av Ricky Nelson, Coasters, Sven Gösta Jonsson (hela två låtar samt en intervju, då Jonsson nyss slagit igenom) samt Tommy Steele. Andra program »inriktade på den nya ungdomsmusiken« som kom fram i *Spisarparty*s efterföljd var *Tage Severins brevlåda*, som startade i maj 1958, *Toner för tonåringar*, med start i september samma år, och det något mer schlagerinriktade *Hej där!*, lett av Lasse Lönndahl, vilket startade i maj 1959. Dessutom spelades rockmusik i önskeprogram som *Sveriges bilradio*, *Radiohjälpen* och *Besökstid* – i synnerhet *Sveriges bilradio* tycks tidigt ha haft en jämförelsevis liberal musikpolicy och spelat rockskivor som annars förekom sparsamt i radio.¹⁵⁰

I årsböckernas historieskrivning spelade rocken än så länge en undanskymd roll. I årsboken för 1959/60 heter det exempelvis att »ungdomen har också fått sina särskilda sändningar, framför allt jazzmusik«, och nyheter på ungdomsprogrammens område var detta år *Timmen Tumba* samt »ett återupplivande av en serie från 40-talet, 'Vårat gäng'«. *Timmen Tumba* sändes på lördagar i P2 med start i oktober 1958 och *Vårat gäng* samma veckodag i P1 med start i februari 1959.¹⁵¹ Bland de redan etablerade tonårs-

programmen säsongen 1958/59 fanns *Tonårsträffen* och *Tonårsträffens ferieskola*, vilka också sändes påföljande säsong. Under hösten 1959 bedrevs också inom ramen för *Tonårsträffen* ett musikpedagogiskt experiment under titeln *Vi spisar klassiskt*, något som uppmärksammades av Musikavdelningens medarbetare som »intressant».¹⁵² Säsongen 1959/60 lanserades också den nya ungdomsprogramserien *Klubb Fiskartorpet*, sänd på lördags-eftermiddagarna. Den viktigaste nyheten för rockmusikens del var dock serien *Toppoppmuff*, »ett program med och om ungdomens idoler och favoriter», som direktsändes från Harlem på Nalen på söndagskvällarna med start i oktober 1959.¹⁵³ *Toppoppmuff* innebar att radion för första gången »på reguljär basis sände levande rockmusik. [...] Återigen utgick man från rockmusikens tempel Nalen och sände från denna lokal flera svenska rock-artister varje lördag. Johan Sandström var presentatör och Magnus Banck var producent.»¹⁵⁴ Premiärprogrammet innehöll bl.a. den lyssnARBREVBASERADE tio-i-topplistan »Skivbarometern», amatörartisttävlingen »Holmsången» och ett längre inslag där Sven Tumba berättade skrönor från hockeylivet; programmet avslutades med ett liveframträdande av Rock-Olga.

Den instans som annars i första hand ansvarade för levande populärmusik i radio, Underhållningsavdelningens musiksektion, förefaller dock ha ägnat rockmusiken föga uppmärksamhet. I juli 1960 nämns en provinspelning med »diverse ungdomar från Gävle» av en »Tonårsshow», och i ett beslut beträffande engagemangssökande till musiksektionen i oktober 1960 står kortfattat: »Rock-Nenne – nej, hänvisas till ungdomsavd.» Vid ett sammanträde i december 1961 heter det lika lakoniskt: »Bambino Brothers, Sundsvall – sjunger och spelar rock m.m. – nej tack.»¹⁵⁵

Kopplingen mellan rockmusik och ungdomsprogram var vid denna tid ingalunda självklar för radions policymakare, såsom framgår av den diskussion av ungdomsprogrammen i radio och TV som förs i 1961 års årsbok av Arne Weise, programledare för *Klubb Fiskartorpet*. Han kritiserar bl.a. BBC-TV för »showbeto-

nade tonårsspektakel [...] utan de egenskaper, som vi här hemma försöker ge våra program«. Vidare skriver Weise att det inte duger

att hojta med i den kommersiella tonårspropagandan och tysta samvetet genom att presentera smörja i en radio- eller TV-mässig yttre ram. En ung människa är receptiv men måste lära sig förmågan att sova. Vi vill försöka hjälpa henne med det [...] Här är det fråga om nyanser, att väcka en mottaglighet, som inte förkvävts av rockrytmer och flat-skratt. Det finns en ensam ungdom i vårt land, skötsam, framåt, men sårbar – i behov av stöd och varsam upplysning.¹⁵⁶

Sålunda argumenterar han för ett »värdefullare« innehåll i ungdomsprogrammen och ett pedagogiskt »osynligt pekfinger« även i underhållande program. Exempel på mer uttalat pedagogiska ansatser var *Jazzskola med Bengt Hallberg* och *Hi there*, »ett spisarprogram helt enkelt fast med kommentarerna uteslutande på lättförståelig engelska«.

Då detta skrevs stod emellertid rock- och popmusikens genombrott i SR:s program för dörren: »1961 var året då ungdomsmusiken på allvar etablerade sig i svensk radio.«¹⁵⁷ Liksom beträffande tillkomsten av Melodiradion som helhet förefaller Radio Nords sändningar, som startade i mars 1961, ha varit den utlösande orsaken – i stationens utbud ingick flera program med »speciell tonårsprofil«, exempelvis *Låten från båten* och det post-röstningsbaserade topplisteprogrammet *Topp 20* (problematiken kring Radio Nord och Melodiradion diskuteras vidare i följande avsnitt). På hösten detta år kom så SR:s motoffensiv: den 8 oktober startade *Rock 61*, som sändes en halvtimme dagligen sex dagar i veckan. Programmet producerades av Klas Burling, som dock i inledningsskedet inte själv skötte presentationen. Då programmet den 15 april följande år bytte namn från *Rock 62* till *Pop 62* – en tydlig indikation på att termen »pop« var på väg att

ersätta »rock« som beteckning för den samtida ungdomsmusiken – trädde också Klas Burling, »som från den 8 oktober 1961 och 'Rock 61' matat oengagerade hallåmän med uppgifter [...] fram som programledare och presenterade nyheter på popfronten«. ¹⁵⁸ Samma vecka som *Rock 61* startade också (den 14 oktober 1961) det publikomröstningsbaserade topplisteprogrammet *Tio i topp*, som jämte Burlings program genom hela 60-talet skulle komma att spela en oerhört viktig roll för presentationen av svensk och utländsk popmusik för en svensk publik (beträffande det sistnämnda programmet se vidare nedan).

Nästa innovation på popprogramfronten var *Stacken*, »Melo-diradions drop-in för sång- och spelsugen ungdom«. Programmet leddes av Kerstin Lundberg och Johan Sandström och direktsändes från Karlaplanstudion; serien startade den 7 juli 1962 och sändes varje lördag fram till årsskiftet. I programarkivet finns tre program bevarade. Premiärprogrammet, som alltså sändes på P3:s debutdag, påminner mycket både vad gäller form och innehåll om *Toppppmuff* tre år tidigare, med talangtävling, gästande idrottsidol – denna gång Ingemar Johansson – och en musikalisk blandning av swingjazz och nyare pop: programmet presenterade både den nya »modedansen« twist och ett liveframträdande av den under 50-talet i Sverige mycket populära amerikanska sånggruppen Delta Rhythm Boys. I årsboken berättas:

Det speciella ungdomsprogrammet under hösten var »Stacken«, direktsänd från Karlaplan [...] Bland de rena tonårsprogrammen intar enligt lyssnarundersökningarna »Tio i topp« förstarangsplatsen hos sin speciella publik och till samma publik riktade sig »Landet Runt« på fredagarna medan samma programs lördagssändningar vände sig till medelålders lyssnare. ¹⁵⁹

Den 21 augusti 1962 startade så önskeprogrammet *Bara för dej*, lett av Kersti Adams-Ray, och under de närmast följande åren växte floran av popprogram snabbt: bland program helt eller delvis in-

riktade på popmusik och tillkomna under perioden 1962–64 fanns önskeprogrammen *Din egen skiva*, *Det vill jag höra* och *Musikalisk fältpost*, vidare *Pop nonstop* och *Spisa med ...* samt ungdomsmagasinen *Radioside*, med Kersti Adams-Ray, Carl-Eiwar Carlsson och Rune Hallberg, *Zick-Zack* och *Tonårsextra*.¹⁶⁰

Varken *Rock 61* eller *Pop 62* nämns i SR:s årsböcker, men i 1963 års årsbok finns en bild av en välfriserad, slipsförsedd och piprökande Klas Burling med bildtexten »Pop-programmens Klas Burling vid mikrofonen« – detta är också det första omnämnandet av ordet »pop« i årsböckerna.¹⁶¹ Burling kom snart att framstå som radions främste popexpert, med en egen återkommande spalt i *Röster i radio-TV*, och medverkade i en rad skilda typer av popprogram; exempelvis var han hösten 1963 domare i den landsomfattande frågetävlingen *Vem vet mest om pop?* Att döma av den i programarkivet bevarade finalen, sänd den 29 december, var dock programmet inte särskilt lyckat: i högt tempo och under stort gravallvar presenteras en jämn ström av samtida poptrivia, och helhetsintrycket förstärks inte av att den ene av finalisterna fullständigt utklassas, delvis på grund av studiotekniska problem. Vid ett av Underhållningsavdelningens sammanträden detta år framförde Burling vidare »en önskan att få sända pop-program även på kvällstid för att få möjlighet att konkurrera med Radio Luxemburg«, vilket bemöttes positivt – i praktiken tycks dock detta inte ha varit möjligt förrän vid kanalomläggningen 1966, eftersom P3:s kvällstider fram till dess upptogs av melodiradioprogram riktade mot bredare publikgrupper. Ett par år senare omtalas också planer på att sända Burling för att bevaka en »stor popgala« i Storbritannien i april 1965.¹⁶²

Även om popmusiken nu var fast etablerad som en del av radioutbudet märks både i årsböckernas programpolitiska diskussioner och i programutbudet ett visst behov av att rättfärdiga att sådan musik spelades, t.ex. med hjälp av pedagogiska alibin. På våren 1963 sändes serien *Kapa topparna*, där en jury av vuxna musikkännare fick rangordna 20 låtar: de fem för tillfället högst placerade på *Tio i topp*, *Svensktoppen* respektive *Kvällstoppen*

samt fem låtar som jurymedlemmarna själva valt, varvid var och en av de 20 låtarna kommenterades och kritiserades av juryn. Inte oväntat tenderade jurymedlemmarnas egna val att belägga de främsta placeringarna på den sålunda framröstade listan; exempelvis toppades listan den 21 mars av »Bolles vaggvisa« med Jan Johansson, Evert Taubes »Muren och böckerna« och »Baby won't you please come home« med Ella Fitzgerald, medan sista-platsen belades av Ray Adams »De tusen sjöars land«.¹⁶³ På hösten samma år sändes serien *Toppklassiker*, där en ungdomlig publik i bästa *Tio i topp*-stil med hjälp av mentometer och under varsamt pedagogisk ledning röstade fram en topplista av hits ur den historiska konstmusikrepertoaren. Samma höst gjordes också tre program under titeln *Tre mot tre*, där företrädare för olika populärmusikgenrer diskuterade varandras preferenser – i det sista av programmen medverkade Olle Helander, Gnesta-Kalle, Lars Werner och Klas Burling i en bitvis tämligen animerad debatt, där musiksociologen Göran Nylöf fick sista ordet såsom oväldig utomstående expert.

Inom Underhållningsavdelningen värijde man sig också mot anklagelser om att Melodiradions utbud skulle vara dominerat av popmusiken. Exempelvis heter det i 1965 års årsbok:

Det är fortfarande många som sätter likhetstecken mellan pop och melodiradio. Detta stämmer dock icke med verkligheten. Numera menar man med pop vanligen tonårs-musik med engelsk text och tonvikt på elektriska gitarrer. Detta slag av musik har förekommit varje dag ett par timmar i regel på eftermiddagarna och kvällarna (P3).¹⁶⁴

Vidare påpekas att »när det gäller popmusiken har vi det senaste året prövat på att blanda upp den med informativa inslag för ungdom«; som exempel nämns olika tal-, aktualitets-, debatt- och blandprogram. I sammanhanget omtalas för övrigt att Barn- och ungdomssektionen sedan ett drygt år tillbaka ingick i Underhållningsavdelningen, vilket beskrivs som »ett arrangemang som

bjuder vissa fördelar, speciellt när det gäller ungdomsprogrammen« – denna organisatoriska förändring var således ett uttryck för att en specifikt ungdomsinriktad musik hade kommit att framstå som det väsentligaste inslaget i den del av programutbudet som vände sig till ungdomen. Ett likartat resonemang förs också i följande års årsbok, där serien *Poptäckarna* – ett inslag i torsdagskvällarnas magasinsprogram *Tonårskväll*, som startade i september 1965 – framhålls som ett »experiment med musikpedagogiska syften«, i vilket »musikexperter med förankring i popmusik redogjorde för dess framväxt och musikaliska struktur på ett lättfattligt och underhållande sätt«.¹⁶⁵ Serien var upplagd som en exposé över popmusikens musikaliska kännetecken under medverkan av bl.a. musikpedagogen och jazzkännaren Bertil Sundin. I dokumentarkivet finns protokoll bevarade från två av de sammanträden som hölls kring programmets utformning. Utgångspunkten är ett citat från Sundin, som hävdar att skolbarheten lever i två skilda musikvärldar, skolans och fritidens. Programmakarna menar att man hellre än att kritisera popmusiken som torftig bör undersöka dess kvaliteter, och slutsatsen är att »popen skall användas som en av nycklarna till musikintresset för ungdom i en programserie«. Seriens uppläggning och marknadsföring diskuteras utförligt, och ledarna i ungdomsorganisationerna ses som nyckelfigurer. Man menar dock att alltför uppseendeväckande marknadsföring i pressen bör undvikas, eftersom detta kan ge intryck av pekpinne. I gammal god studieförbundstradition diskuteras också utgivning av ett tryckt studiematerial till programmen.¹⁶⁶ Helhetsintrycket av diskussionen och de färdiga programmen är att projektet har en tydlig karaktär av välmenande men något paternalistiskt avfattad pedagogik, och det tycks också ha utgjort ett av de sista uttrycken för radions traditionella folkbildningsideal på popmusikområdet.

En ny tids radio

Som flera gånger antytts ovan kan Melodiradions start i maj 1961 med fog karakteriseras som den viktigaste förändringen i radioutbudet under den här aktuella tidsperioden – med tanke på dess vittgående konsekvenser beträffande sändningstider, programformer, lyssnarvanor och kulturpolitik ligger det till och med nära till hands att beteckna melodiradiostarten som den mest revolutionära omvälvningen över huvud taget genom hela den svenska etermediehistorien. En sådan dramatiserande historieskrivning kan också hämta näring ur de spektakulära omständigheterna kring Melodiradions tillkomst. Den riskerar dock att undanskymma det faktum att de förändringar i radioutbudet som Melodiradion medförde även kan ses som en ändamålsenlig anpassning av radiomediet till viktiga långsiktiga och genomgripande samhällsförändringar som ägde rum under 50- och 60-talen: den tekniska utvecklingen, med dess konsekvenser för radiolyssnandet (bilradio, transistorisering), arbetstidsförkortningen, TV:s framväxt och ungdomens förändrade villkor.

De programformer som skulle komma att bli typiska för Melodiradion, framför allt det »oproducerade« flödet av populärmusik på grammofon, korta hallånsatser och nyheter, hade också sina föregångare i företagets programutbud. Exempelvis sändes på lördagarna under säsongen 1957/58, med start den 5 oktober 1957, *Metronomen* med Jörgen Cederberg, vilket presenterade »mycket musik« samt »senaste nytt och ett och annat«, och fr.o.m. den 17 maj 1958 innehöll programmet »endast grammofonmusik, senaste nytt och väderlek«. I årsboken för 1959/60 beskrivs bl.a. följande »nyheter i programverksamheten« under det gångna verksamhetsåret (1958/59):

...lyssnarnas intresse för små portabla mottagare, inte minst sådana av transistortyp, manifesterade sig tydligare än någonsin under den rekordvackra sommaren [1959], då lördagsledigheten slog igenom på bred front [...] som-

marens programschema tog hänsyn till denna – tills vidare temporära – förskjutning i lyssnarvanorna genom att varje vardag och på lördag f.m. ägna särskild uppmärksamhet åt semesterfirare och lördagslediga.¹⁶⁷

Den kuriösa formuleringen om »tills vidare temporära« förändringar i lyssnarvanorna antyder att man anade mer varaktiga förändringsmönster än de som sammanhängde med väderleken. De programmässiga nyheter som åsyftades innefattade bl.a. grammofonkåseriprogrammet *Vid abborrgrundet*, som sändes på lördagsmorgnarna sommaren 1958. En mer långlivad innovation var dock *Sommar*, med »lättyssnat för semesterfolk«, som startade den 29 juni 1959 och sändes varje dag måndag–fredag under denna sommar. *Sommar* beskrivs på följande sätt i nästa års årsbok:

Programmet bestod till största delen av lätt semestermusik och kunde lämpligen avnjutas via bärbara transistorapparater. Att så också skedde fick vi påtagliga bevis för i debatten om transistorapparaterna som öronplåga på tåg, bussar, båtar och överallt i det fria. Även om den portabla radion måste användas med en viss urskillning av bäraren, så är väl dessa sändningar en riktig giv då det som nu gäller att satsa på radiotider som inte beläggs av TV.¹⁶⁸

Sommarsäsongen 1960 presenteras programmet i programkalendern med underrubriken »Lättyssnat för Er på badstranden, på vägarna och i hängmattan«. Programmet har som bekant visat sig höra till de mer seglivade (och tidvis omstridda) inslagen i SR:s utbud; exempelvis firade man år 1989 dess 30-årsjubileum med att sända några av de mest efterfrågade »klassikerna« i repris.

I 1960 års årsbok håller också Nils-Olof Franzén en programpolitisk betraktelse om radions framtida inriktning, bl.a. mot bakgrund av kanalprofileringen på hösten 1960. Han menar att

»det ultra-rörliga radiolyssnandet« med transistorapparater nu var ett faktum. Vidare berättas att »ungdomarna numera får egna musikprogram i P2 varje dag« samt att nästan 40 procent av alla förvärvsarbetande (exklusive husmödrar) uppgivit att de hade radio vid sin arbetsplats; av dessa lyssnade drygt en tredjedel dagligen under arbetet. *Musik under arbetet*, som sändes dagligen kl. 11–12, beskrivs som »allmängiltig underhållningsmusik av 'skvalkaraktär'«. Inför framtiden förutspår Franzén att musik och nyheter skall komma att spela en ännu mer dominerande roll i radions utbud.¹⁶⁹ I en kommentar till *Fritimmen* och *Lite gammeldags*, som också sänts säsongen 1959/60, heter det längre fram i årsboken:

Vi försöker vända oss till väsentliga lyssnargrupper på dagtid med »kategoriunderhållning« (som emellertid förstås är så allmänt hållen att den kan anammas av vem som helst). Pionjärprogrammet på det området var *Sveriges Bilradio*, och dess efterföljare blir säkert fler vad det lider.¹⁷⁰

Vad gäller den nämnda »kategoriunderhållningen« tycks bilisterna ha varit en relativt gynnad målgrupp: exempelvis startade den 17 juni 1959 *Rattugglan* med »underhållning för långträdare och andra nattbilister«, och under rubrikerna *Fast i kön*, *Fest i kön* respektive *Godnatt till kön* sändes den 26 juni 1960 tre program med »råd och uppmuntran«, »fler råd och mer uppmuntran« respektive »tröst [...] för hemvändande midsommarfirare«.

Marken var alltså vid denna tid redan beredd för förändringar i radioutbudet, men utvecklingen kom att påskyndas avsevärt av en oväntat (och ovälkommet) uppdykande konkurrenssituation. Den 8 mars 1961 påbörjade Radio Nord, en piratsändare baserad på fartyget m/s »Bon Jour«, som låg förankrat på internationellt vatten ca 18 distansminuter utanför Nynäshamn, sina sändningar. Vid ett direktionssammanträde två dagar senare presenterades en lyssningsrapport baserad på stationens sändningar 9.00–11.30 föregående dag, d.v.s. andra dagen stationen var i luften.

Rapporten diskuterar sändningarnas tekniska kvalitet och risken för interferens med närliggande sändare. Vidare beskrivs sändningarnas innehåll – »Övervägande delen av programmet består av schlagermusik på grammofon [...] Som speciell nyhet presenterades Göingeflickorna med 'Kära Mor'« – samt reklaminslagen, omnämmandet i sändningarna av diverse välgörenhetsinsamlingar och de kändisar som varit närvarande i studion: Lill-Babs, Siw Malmkvist, Gösta Bernhard, Owe Thörnqvist och Carl Jularbo. I premiärdagens sändningar hade också Evert Taubes för ändamålet specialkomponerade »Radio Nord-valsen (Kärlek i rymden)« framförts.¹⁷¹ I mötesprotokollet noteras att frågan om Radio Nord skulle tas upp vid särskilda sammanträden med bl.a. programkollegiet, samt att avlyssningen av och rapporteringen om dess sändningar skulle fortsätta.¹⁷² Också vid Underhållningsavdelningens sammanträde den 9 mars diskuterades Radio Nord, och det ansågs att man borde informera de artister som medverkade i dess reklamsändningar om att »Sveriges Radios intresse för dem avtar i proportion till deras frekvens i Radio Nord«.¹⁷³

Drygt en månad senare, den 21 april, informerade Rydbeck vid ett direktionssammanträde om »vissa åtgärder som planeras vidtas med anledning av Radio Nord's verksamhet«.¹⁷⁴ Vid påföljande styrelsemöte, den 27 april, redogjorde radiochefen för de underhandskontakter som tagits med kommunikationsdepartementet och 1960 års radioutredning i Radio Nord-frågan. Det hänvisades också till en PM, daterad den 12 april, där Rydbeck i otvetydiga ordalag av opinionsskäl förkastade förbudslinjen och hävdade att »den enda motåtgärd som kan ha någon utsikt till framgång är att Sveriges Radio får möjligheter att konkurrera ihjäl företaget«. Rydbecks förslag var att den sändningsfria dagtiden i P2 (kl. 6–17) skulle fyllas med ett »lätt program« samt att P1 »skulle kompletteras med ett blandat musikprogram kl. 23–01«; dessa ändringar borde ske »snarast möjligt«. »Efter diskussion godkände styrelsen enhälligt radiochefens förslag« lyder den lakoniska protokollsanteckningen.¹⁷⁵

Ett viktigt inslag i konkurrensen med Radio Nord var utnyttjandet i Melodiradion av den goodwill som bestod i Sveriges Radios bland allmänheten redan välkända radiopersonligheter. I ett direktionsprotokoll från den 5 maj, samma dag som melodiradiosändningarna startade, påpekas att företagets »kända röster« borde utnyttjas så mycket som möjligt som hallåmän i Melodiradion. Vid ett extra direktionsmöte på eftermiddagen samma dag meddelades att frågan lösts på så sätt att Folke Olhagen och Bengt Feldreich tills vidare skulle ta hallåjtjänsten varannan eftermiddag.¹⁷⁶ Organisationen av Melodiradions programarbete var alltså långt ifrån färdig vid programmets start – först i mitten av juni talas för första gången om tillsättande av en ny tjänst för detta ändamål.¹⁷⁷ Också programtidningen *Röster i radio-TV* förefaller ha tagits på sängen: Melodiradion omnämns i dess programtablåer första gången i nr 21/1961, som avhandlar programmen under veckan 21–27 maj.

Även styrelsen tycks ha handlat i något hastigt mod. I protokollet från påföljande styrelsemöte (den 16 juni) återfinns, efter Franzéns påpekande att »om Melodiradion skall vara kvar, måste P1 få en mera seriös karaktär«, följande tvehågsna referat:

Tog ordföranden upp till debatt frågan om radion – såsom påstås i en del av pressen – numera åsidosatt sin folkbildande uppgift till förmån för de lätta programmen. Ett flertal ledamöter uttalade sig. Det konstaterades att presskritiken ej är enhetlig. Man kan inte säga att kulturambitionen är lägre nu: i de framlagda höstplanerna är kulturprogrammen rikt representerade. De lätta programmen tillgodoser ett allmänt lyssnarkrav. Sveriges Radio måste ha kvar lyssnarna. En höjning av kvalitén bör dock eftersträvas.¹⁷⁸

Til syvende og sidst spelade dock pressens kritik en underordnad roll jämfört med konkurrensen om lyssnarna: Melodiradion hade kommit för att stanna. I den följande årsboken heter det:

Radioåret 1960–61 bör ur underhållningsavdelningens synvinkel framförallt betecknas som det året då musiken, melodin, på något sätt blev en huvudfaktor i underhållningssammanhangen. Detta naturligtvis främst beroende på att Sveriges Melodiradio blev till under denna period. Den 5 maj började melodierna flöda i FM-kanalen. Det har ju tidigare poängterats att Melodiradions grundtanke, detta med en kanal med lätt musik som ett programalternativ, egentligen inte är ny som idé hos tillskyndarna. Men den tål att upprepas. Det var alltså ingen sensationell nyhet för oss att Melodiradion visade sig fylla ett så stort behov.¹⁷⁹

Vidare nämns *Sommar* som »en anspråkslös föregångare till Melodiradion«, innehållande »ett koncentrat av det som just är Melodiradions signum: flödande musik avbruten av nyheter, väderlek, kåserier och kuriosas« – det nya programformatet innebar bl.a. nya krav på »extra korta [nyhets-]kommunikéer en minut i varje heltimme«. De första veckorna sände Melodiradion dagligen mellan kl. 6.00 och 17.00, men sändningstiden förlängdes senare till kl. 19.00. Enligt årsboken var ca 5 timmar per dag »producerat« programmaterial, medan återstoden utgjordes av »lätt musik på grammofon«. En granskning av programtablåerna ger vid handen att andelen producerade program under den första tiden var betydligt mindre än så; likväl var det enskilda program som bidrog mest till Melodiradions framgångar under den första tiden den producerade programpunkten *Det ska vi fira*, där först Pekka Langer och senare Sven-Olof Sandberg »inbjöd svenska folket att fira och hylla olika personer, händelser och företeelser«. Idén till programmet hade ursprungligen kommit från underhållningschefen Tage Danielsson, även om formen i sig som nämnts förefaller ha haft tidigare föregångare i radioutbudet.¹⁸⁰

Melodiradion i P2 och »Sveriges Natradio« i P1 (d.v.s. sändningarna under tiden 23.00–1.00) utgjorde till en början tidsbegränsade försöksverksamheter. Medel för sändningarna bevilja-

des inledningsvis fram till halvårsskiftet 1961, därefter för perioden 1 juli – 30 september 1961, samt, efter en framställan från SR den 23 augusti 1961, för fortsatta sändningar fram till slutet av budgetåret 1961/62. Den 24 maj 1962 anhöll så SR om tilldelning av medel för utökning av Nattradions sändningar till att omfatta hela natten från Melodiradions slut fram till kl. 6.00. I samma skrivelse passade man också på att anhålla om medel för »en programmässig utformning» av försökssändningar kvällstid över en tredje FM-kanal via FM-sändarna i Nacka, Göteborg, Hörby, Sundsvall och Luleå. Båda dessa äskanden beviljades den 6 juni 1962.¹⁸¹ Helnattssändningarna i Nattradion startade den 24 juni, och den 7 juli 1962 började »melodiradiosändningar på 'vanlig kvällstid' över de då färdiga P3-sändarna i Hörby och Göteborg [...] Fyra år senare kunde man i hela landet höra alla tre programmen på FM.«¹⁸² Den konkurrerande radiostation vars verksamhet fungerat som katalysator för denna kraftiga expansion, Radio Nord, upphörde med sina sändningar en vecka före P3:s start, sedan riksdagen antagit en lag som kriminaliserade all medhjälp till sändningsverksamheten inklusive annonsering och sponsring.¹⁸³

Melodiradion och programpolitiken

Den intensiva programpolitiska diskussion som i SR:s årsböcker ackompanjerar Melodiradions framväxt ger en antydning om styrkan i det motstånd och den kritik som programreformen gav upphov till. Företagets talan förs i första hand av programdirektör Franzén, som trots att han personligen sannolikt inte var odelat förtjust inför utvecklingen (jfr citatet ovan från styrelsemötet den 16 juni 1961), efter bästa (och inte oansenliga) förmåga argumenterar för dess berättigande. I 1961 års årsbok försvarar Franzén sålunda införandet av Melodiradion utifrån en diskussion av »vad folk vill ha».¹⁸⁴ Han påpekar både att de kommersiella radioföretagen på grund av den bristande mångfalden

i deras utbud inte kan sägas ge lyssnarna »vad de vill ha« och att gångna tiders svenska radioutbud varit alltför exklusivt: »underhållning och förströelse« hade ett kvartssekel tidigare endast upptagit en fjärdedel av sändningstiden, medan andelen nu var ca hälften. Melodiradion innebar således att »de gamla 'orättvisorna' mot de 'lättlyssnande' licensbetalarna har kunnat upphävas«. Folkbildningsförespråkarnas invändningar mot Melodiradion tillbakavisas som uttryck för en »förmyndarmentalitet av gammalt känt märke«, samtidigt som Franzén något inkonsekvent påpekar att även det »seriösa« utbudet ökat i omfattning. Också i följande års årsbok återfinns en artikel där Franzén bemöter presskritiken mot företaget »för vad man betraktade som en opåkallad kapitulation inför den enklare publiksmaken«. ¹⁸⁵ Melodiradion hade nu kompletterats med Nattradion och P3, vilket visade att Sveriges Radio betraktade den nya programformen som »en bestående och viktig del av det svenska radioprogrammet«. Franzén pekar vidare på genrebredden i Melodiradions musik, de informativa programinslagen, de låga kostnaderna jämfört med de mer »seriösa« avdelningarnas program samt lyssnarnas uppskattning av nyordningen.

I Underhållningsavdelningens interna programdiskussioner under Melodiradions första år märks tydliga tecken på att den nya programformen inte var oproblematiske. Ett återkommande tema i diskussionerna är hallåmännens lämplighet för uppgiften att fungera som sammanhållande faktor i programflödet. I slutet av 1962 hade tydligen de mest välkända hallåmännen försvunnit från Melodiradion: Hasse Tellemar undrade vid ett avdelningssammanträde »om det var riktigt tänkt att använda *anonyma* röster i Melodiradion. Han ansåg för sin del att det varit enbart till fördel i Radio Nord med de välkända rösterna i stil med Gert Sandin [sic].« ¹⁸⁶ Kritiken av hallåmännens bristande engagemang och kunskaper återkommer sedan vid upprepade tillfällen under de följande åren. ¹⁸⁷ I oktober 1965 diskuteras ett experiment med »världkvällar« vid jultid samma år, och diskussioner förs också om att på försök ange namnen på hallåmännen och

grammofonproducenterna i syfte att skapa ett mer personligt och engagerat förhållande mellan dessa och lyssnarna. Åtminstone försöket med programvärdar, vilket genomfördes i mellandagarna, tycks ha fallit väl ut. Också från hallåmännens sida förefaller initiativ till en mer personligt profilerad framtoning ha tagits i *Melodiradions dubbeltimme* år 1966, vilket dock gav upphov till viss kritik inom avdelningen.¹⁸⁸

Den plötsliga och kraftiga utökningen av sändningstiden ställde självfallet stora krav både på arbetsinsatser och på produktion av kreativa idéer, och antalet »producerade» program förblev därför länge begränsat. Detta påpekas bl.a. i 1963 års årsbok, där dock ett exempel på den sistnämnda kategorin omtalas: fredagskvällarnas *P3-posten, familjeyournal med melodi*, sänt på våren och sommaren 1963, vilket var så populärt att det repriserades påföljande morgon.¹⁸⁹ Eftersom Melodiradion från början helt och hållet baserades på grammofonmusik var Underhållningsavdelningens musiksektion inte inblandad i dess programsättning – i musiksektionens protokoll från perioden 1961–63 nämns över huvud taget ingenting om vare sig Radio Nord eller Melodiradion. Utformningen av Melodiradion var i första hand en angelägenhet för den särskilda melodiradiosektionen men ägnades också stor uppmärksamhet vid avdelningssammanträdena. I januari 1963 diskuterades sålunda risken för »en alltmer oengagerad radiolyssning bland den stora allmänheten», och som motåtgärder föreslogs förklarande ingresser, trailers i Melodiradion för övriga kanalers program och informativa inslag »under programmets gång». Förslag framfördes också om att »återinföra rubricerade kvartar» i Melodiradion (under 1962 hade enstaka kortare rubricerade programpunkter ingått i melodiradiosändningarna).¹⁹⁰ I melodiradiosektionens diskussion i juli 1963 av planerna för höstsåsongen omnämns inte mindre än 15 olika återkommande producerade programpunkter, och i januari 1964 diskuteras förslag både om trafikinformationsprogram och om en direktsänd »trevlig show från Karlaplan».¹⁹¹ En för senare decenniers programutbud betydelsefull fingervisning om hur

man kunde lösa problemet med att på ett inte alltför kostsamt sätt fylla programtiden med ett strukturerat innehåll gavs i blockprogrammet *Goddag min fru*, sänt säsongen 1964/65 på torsdagar kl. 9–12 i P2 och riktat till husmödrar. Programmet innebar ett försök att »blanda melodiflödet under morgnar och förmiddagar med informationer, kåserier, konsumentupplysning och t.o.m. små pjäser».¹⁹²

Också musikvalet i Melodiradion gav upphov till diskussioner. Den ovan berörda kritiken av popmusikens förmenta dominans i utbudet framfördes också av gammaldansproducenten Hilding Peterson, som vid ett tillfälle menade att »Melodiradions pop- och jazzmusik» fick »dominera för mycket; det förefaller som om programmet endast är till för tonåringar». Som kompensation beslöts att Peterson skulle producera »ett direktsänt morgonprogram varje onsdag kl. 6.00–6.30 – en slags Frukostklubb för fabriksanställda och andra yrkesgrupper, som börjar sitt arbete redan kl. 7» med sändningsstart den 9 oktober 1963.¹⁹³ Vid ett annat sammanträde kritiserade Magnus Banck den enligt hans mening alltför blandade sammansättningen av Melodiradions musikutbud, varvid det föreslogs att man skulle lyssna på amerikanska discjockeyprogram för att få impulser beträffande musikläggning och presentation. En beställning utgick senare till radions jazz- och nöjeskorrespondent i USA, Claes Dahlgren, av inspelningar av sådana program för avlyssning inom melodiradiosektionen.¹⁹⁴

Melodiradion var således flera år efter tillkomsten fortfarande kontroversiell, både beträffande programformen (det mer eller mindre ostrukturerade musikflödet) och beträffande innehållet (den genremässiga sammansättningen av musikutbudet). I 1965 års årsbok tillbakavisas kritiken på bägge punkter:

Förutom tidigare omnämnda »Gammaldans för hela slanten» i melodiradions P3 vill vi peka på »Melodiradions klassiker» och »Operettdags» som två typiska icke pop-musikprogram. Även om den övervägande delen av

Melodiradion är ett slags lätt bakgrundsmusik, finns där åtskilliga producerade program.¹⁹⁵

Följande år talas dock i stället i årsboken om »den egentliga Melodiradion, bakgrundsmusiken eller, som det vanligen kallas, skvalet, vilket svarar för den största delen av de omkring 3 000 populärmelodier som sänds varje vecka» och om »det av statsmakterna påbjudna skvalet».¹⁹⁶ Det förefaller således som om många ur en äldre generation radiounderhållningsmedarbetare fortfarande var skeptiska till Melodiradion – nästan fem år efter dess tillkomst påpekas också vid ett sammanträde inom Underhållningsavdelningen behovet av att »en dag diskutera begreppet 'Melodiradio'».¹⁹⁷

Den programpolitiska debatt som förs utåt och inom företaget under första hälften av 60-talet indikerar att det bland radions medarbetare knappast fanns någon enhetlighet och samstämmighet beträffande motiven för de genomgripande förändringar av programutbudet som genomfördes under dessa år. Här blandas folkbildningsambitioner, föreställningar om konstnärlig kvalitet, funktionella aspekter på musiklyssnandet och subtila nyanseringar av begreppet »underhållning» med handfasta hänvisningar till lyssnarmajoritetens mening. Dessa uttalanden bör dock, snarare än att ses som ohederliga eller beräknande, läsas som uttryck för en inte obetydlig osäkerhet och förvirring inför komplexiteten i de tidens snabba samhällsförändringar som man likväl efter bästa förmåga strävade att anpassa radions verksamhet till. Melodiradion tillkom som ett hastigt framtvingat defensivt drag i en konkurrenssituation, och de förändringar den innebar hade utan denna konkurrens med stor sannolikhet blivit betydligt mer långdragna och gradvisa. Franzéns tal om de tidigare orättvisorna mot stora delar av radiopubliken var dock långt ifrån någon efferationalisering: inom företaget hade många verkligen länge varit angelägna om att bygga ut programverksamheten i populärare riktning, men tekniska och ekonomiska svårigheter samt radions speciella ägar- och styrelseförhåll-

landen hade lagt hinder i vägen.¹⁹⁸ Ett programformat i mångt och mycket liknande Melodiradion hade i själva verket producerats redan nästan tio år tidigare i de »beredskapsprogram» vilka i början av 50-talet spelades in och lagrades i bergtrum som förberedelse för ett krigs- eller krisläge. Beredskapsprogrammen omfattade material för en veckas sändningar dygnet runt och dominerades helt av populär- och underhållningsmusik, alltså en form liknande Melodiradion, om än inte med dennas »oproducerade» flöde av orubricerad musik. Ur detta programmaterial sammanställdes för övrigt senare (den 8 april 1985) en hel dags sändningar i P2.¹⁹⁹

Nya programtyper och genreblandningar

Som framgått av det föregående medförde Melodiradion många nya problem för programansvariga producenter. I sökandet efter lösningar på dessa problem lanserades flera nya programformer, men också etablerade programtyper modifierades på olika sätt för att passa in i det förändrade radioformatet. Problematiken var kanske särskilt påtaglig beträffande de traditionella formerna av grammofonprogram: när grammofonmusikens andel av det samlade radioutbudet ökade kraftigt riskerade dessa producerade program att drunkna i den odifferentierade »skvalmusiken». I 1963 års årsbok heter det sålunda:

Båt- och bilradio, transistorer, ökad fritid och i viss mån Radio Nords verksamhet har bidragit till att antalet grammofontimmar ökat så avsevärt, att vi under 1963 faktiskt spelade grammofon sammanlagt drygt 26 timmar per dygn över de 3 radiokanalerna samt TV-kanalen.²⁰⁰

Skribenten fortsätter med att räkna upp några rubricerade »korta men i sitt slag mycket uppskattade återkommande grammofoninslag» som fortfarande fanns kvar som hållpunkter i ut-

budet: skivan efter *Dagens dikt*, *Gamla skivbekanta*, *Grammofondans*, *Musik för miljoner*, *Klassiska klanger*, *Andliga sånger* och *En glad ton*.

En programgenre som framstod som utvecklingsbar var serviceprogrammen för bilister – som tidigare nämnts en form introducerad redan vid mitten av 50-talet. Med start i mars 1963 sändes på vardagarna kl. 17–18 i Melodiradion *För er på väg eller redan hemma*; säsongen 1964/65 hette programmet *På väg hem*. Formen diskuterades vid ett avdelningssammanträde i februari 1965, varvid diskussionen bl.a. gällde lämpligaste sändningstider och kanalplacering för detta slags program. Bertil Perrolf menade att det fanns »alldeles för mycket» serviceprogram, eftersom folk ändå inte lyssnade uppmärksamt på den information som framfördes, men mötet delade inte hans mening.²⁰¹ Vid detta sammanträde diskuterades också en annan hybridform, söndagseftermiddagarnas *Sportextra* i Melodiradion, varvid framkom att Underhållningsavdelningens medarbetare var missnöjda med att avdelningen betalade 42 000 kr per år för programmet – en ersättning sannolikt betingad av att *Sportextra* sändes på en tid tilldelad Underhållningsavdelningen och därmed bidrog till att fylla ut dess produktionsåtagande – eftersom »reportrarna och således även referaten var dåliga».

Som »genreblandningar» kan betecknas inte bara nya synteser av tidigare existerande programtyper, utan också de nya kombinationer av olika musikgenrer som skapades i försöken att motverka den musikaliska segregation som den tilltagande kanalprofileringen var på väg att medföra. Sådana försök hade förekommit tidigare, t.ex. i det ovan nämnda grammofonprogrammet *Blandad giv*. I en strävan att överbrygga den alltmer märkbara musikaliska generationsklyftan sändes åren kring 1960 serien *Mina melodier och dina*, som gick ut på att »en känd person och hennes (hans) dotter (son) spelar skivor för varandra».²⁰² Säsongen 1962/63 sändes både *Pop för pappa*, »ett program för de medelålders lyssnarna», och *Melodiradions klassiker* »som på lördagseftermiddagen bjöd ett alternativ till P1:s Bilradio». På

sommaren 1963 gjordes också ett experiment med *Lördagsprataren*, »en form av kvalificerat disc-jockey-program«, där bl.a. Jan-Öjvind Swahn och Mats Rehnberg medverkade. *Pop för pappa* leddes av Sven-Olof Sandberg och sändes tre dagar i veckan i P3 under perioden 24 december 1962 – 29 april 1963. Säsongen 1964/65 sändes som nämnts i samarbete med Musikavdelningen serien *Vad tycker ni på lördag?*, och i följande års årsbok omtalas »Åke Runnquists presentation av Ferlin-skivor till blandningen av seriöst och populärt i 'Non pop'«. ²⁰³

Som Nils-Olof Franzén hade framhållit år 1962 var avsikten att inkludera en viss andel »klassiska juveler« i Melodiradions musikutbud. I årsböckernas programstatistik anges också under första hälften av 60-talet tidvis ganska ansevliga sändningstider för »populär klassisk musik« i Melodiradion (se tabellbilagan). Denna musik torde dock till största delen ha varit hänvisad till rubricerade »reservat« i melodiradiotablån snarare än att ingå i den ospecificerade grammofonmusiken. I detta avseende kom således den historiska konstmusiken att jämföras med andra mer särpräglade musikstilar som i tilltagande utsträckning tilldelades egna genrespecialiserade program, som t.ex. *Country and western* eller *Hootenanny* (båda 1964).

Radions topplistor

En av de mest uppmärksammade nya programformerna i Melodiradion utgjordes av topplisteprogrammen, framför allt *Tio i topp*, *Kvällstoppen* och *Svensktoppen*. Topplistor över populärmusik baserade på skivförsäljning eller andra mått på popularitet var i början av 60-talet ännu en relativt ny företeelse i Sverige: även om noteringar av mest sålda skivor och notutgåvor liksom popularitetsomröstningar förekommit i branschpressen ända sedan 30-talet startades den första regelbundet återkommande topplistan av *Expressen* i december 1955. ²⁰⁴ De tre nämnda programmen var dock inte de första exemplen på topplistebaserade

radioprogram: under våren 1961 sändes med start den 15 februari en serie om åtta program under titeln *Århundradets schlager*. Årsboken förtäljer att i detta program

vände vi oss till lyssnarna och frågade efter 1900-talets populäraste svenska schlager och vi blev hörsammade över all förväntan eftersom över 100.000 brev sändes in till tävlingen [...] I sex program spelades upp några av de populäraste melodierna från varje decennium under 1900-talet. Lyssnarna fick varje gång rösta om bästa melodien. De sex segrande melodierna spelades därefter upp i en final, varvid lyssnarna korade århundradet [sic] schlager, som blev »Gotländsk sommarnatt«.²⁰⁵

Programledare var Olle Björklund och bland de medverkande fanns Brita Borg, Carli Tornehave, sånggruppen Four Hits och Underhållningsorkestern under ledning av Thore Ehrling. I detta programs efterföljd sändes också på nyårsdagen 1962 *Årets melodi*, där lyssnarna åter kunde sända in röstsedlar, och på våren 1962 serien *Århundradets världsschlager*, där lyssnarna valde sina favoritmelodier, med Four Hits, Underhållningsorkestern med Thore Ehrling och gästartister samt Jörgen Cederberg som programledare.

Dessa program var dock utformade enligt en traditionell schlagerkavalkadmodell där samtliga melodier presenterades i levande framföranden av samma artister och musiker. De nya topplisteprogrammen baserades i stället på skivinspelningar och fokuserade därmed intresset på de specifika egenskaperna hos den enskilda inspelningen snarare än på den noterbara melodin i sig.²⁰⁶ Radiotopplistor byggda på skivinspelningar hade i och för sig också tidigare förekommit sporadiskt i svensk radio, till och med före Radio Nords program av detta slag, vilka ofta brukar framhållas som förebilder för *Tio i topp* och *Svensktoppen*: som framgått ovan innehöll *Toppoppmuff* redan 1959 en lyssnarbrevsbaserad skivtopplista. Inget av de tidigare topplistepro-

grammen hade emellertid haft den genomslagskraft som 60-talets nya program i genren visade sig besitta. Som redan nämnts startade *Tio i topp* lördagen den 14 oktober 1961; Lill Lindfors var programledare och Carl-Eiwar Carlsson producent. I programmet röstade en jury, bestående av 200 ungdomar från Stockholm och lika många från någon annan stad ute i landet, fram en topplista om tio låtar, valda bland de tio från föregående veckas lista plus fem nya låtar. Omröstningen skedde med hjälp av den då nya svenska konstruktionen mentometern, en anordning som lät varje jurymedlem avge sin röst via en tryckknapp, varvid en mätarens utslag visade antal tryckande jurymedlemmar som en procentuell andel av hela juryn. Under somrarna ersattes *Tio i topp* av det snarlika *Sommartoppen*, de första åren lett av Pekka Langer, där juryn reducerades till halva storleken genom att stockholmsdelen utgick.

Som ett komplement till det publikröstningsbaserade *Tio i topp* presenterade *Kvällstoppen*, sänt en gång i veckan med start den 10 juli 1962, en topplista över skivförsäljningen i Sverige. Listan omfattade de 20 mest sålda skivorna och byggde på rapporter från ett trettiotal skivaffärer över hela landet. På hösten samma år, den 13 oktober, startade så det tredje regelbundet återkommande topplisteprogrammet, *Svensktoppen* (det kan noteras i sammanhanget att ingen av de tre nämnda programpremiärerna omtalas i SR:s årsböcker). Detta utgjorde till en början ett tävlingsinslag i *Svensklördag* och hade en förebild i Radio Nords *De tio*. Reglerna för *Svensktoppen* tillät endast låtar med svenskspråkiga texter att placera sig på listan, och programmet utgjorde därmed ett försök att skapa en motvikt mot den dominans av utländsk musik (framför allt amerikansk och brittisk) som tidigt hade gjort sig märkbar på *Tio i topps* lista.²⁰⁷ En av de påtagliga effekterna av *Tio i topp*, i kombination med den presentation av amerikanska och brittiska försäljningslistor som förekom i Klas Burlings tidigare nämnda popprogram, var just att den svenska popmusiken under 60-talet kom att präglas mycket starkt av anglo-amerikanska influenser. I själva verket

utgjordes det mest avgörande kriteriet för åtskillnaden mellan »pop« och »svensktopp« under större delen av årtiondet av textspråket: popmusik krävde engelska texter, medan svensk text automatiskt medförde att musiken klassificerades som »svensktopp«. ²⁰⁸ Under *Tio i topps/Sommartoppens* två första år förekom faktiskt en handfull svenskspråkiga låtar på programmets topplista, men mellan Owe Thörnqvists »Lilla lula lej«, vars sista listplacering kom den 6 juli 1963, och Pugh Rogefelts »Här kommer natten«, som gick in på listan den 1 november 1969, fanns inte en enda låt med svensk text på *Tio i topp*-listan. ²⁰⁹

Genomslagskraften för *Tio i topp* hos en ungdomlig publik illustreras väl av de upprepade diskussioner kring problem med utdelningen av biljetterna till programmet som förs inom Underhållningsavdelningen. Ett avdelningssammanträde i februari 1964 resulterar i en lakonisk protokollsanteckning: »Kort information lämnades angående vissa oroligheter som ägt rum kring Karlaplanstudion vid inspelningen av popprogram.« I mars samma år redovisas en undersökning av programmets publik (sannolikt utförd i Stockholm), som visade att av 203 närvarande personer hade 45 procent varit med i programmet tidigare; 15 procent hade deltagit mer än tio gånger. I oktober noteras att »tumult« utbrutit i Motala vid biljettutdelningen. ²¹⁰ Vid ett tillfälle meddelas också att det inträffat att skivbolag kontaktat producenterna och förhört sig om vilka resultat deras produkter uppnått i testerna av nya låtar för programmet, varvid Stig Olin »ansåg att vi inte har någon anledning att hålla grammofonbolagen med denna service«. ²¹¹

Problemen med och debatten kring radions topplisteprogram sammanfattas i en artikel av Georg Eliasson i 1966 års årsbok. Han påpekar att programmen hade »ändrats med utgångspunkt både från kritiken och radions egna erfarenheter« och att problemen med »inmatning av nya melodier, stockholmsdominans i juryn, matchningskupper och s.k. övertrycksprocent i *Tio i topp*« nu var »någorlunda« avklarade. *Svensktoppen* baserades nu på telefonintervjuer med 300 SIFO-utvalda lyssnare. Eliasson med-



Topplisteprogrammet Tio i topp slog omedelbart an hos en ung publik, vilken att döma av rapporterna om kaotiska scener vid biljettutdelningen till programmet inte alltid uppträdde så väldisciplinerat som denna bild ger intryck av.

ger att topplistorna kunde tänkas påverka skivförsäljningen men menar att situationen i Sverige var bättre än i USA och på andra håll i Europa:

I de få europeiska länder där radiostationerna av olika skäl avstår från listorna, har det visat sig att musiksmaken till stor del behärskas av Radio Luxembourg, där de stora grammofonkoncernerna i stor skala *köper tid för lanseringen av egna skivor*. Radio Luxembourgs engelska försäljningslista *Top Twenty* har i dessa länder blivit ett slags riktlikare [sic] för popmarknaden.²¹²

Trots den kritik som – inte för sista gången – fram till mitten av 60-talet hade riktats mot topplistorna visade sig dessa utgöra en

programform med bestående popularitet. De svenska listprogrammen vann till och med internationellt gehör: i april 1965 berättades från ett EBU-möte i Liège att motståndet mot SR:s förslag om en europeisk tio i topp-lista var på väg att »uppmjukas«, och i november samma år kom premiären för *European Pop Jury*, också det ett under lång tid framöver regelbundet återkommande program.²¹³

Radions roll i svenskt populärmusikliv

På samma sätt som man inom Musikavdelningen var medveten om radions centrala ställning i det svenska konstmusiklivet förefaller under den här aktuella perioden medarbetarna inom Underhållningsavdelningen och dess olika sektioner ha varit klara över att radion också spelade en central roll för svensk populärmusik, både som impulsgivare, skapare av arbetstillfällen, »grindvakt« och smakdomare. Detta framstår som särskilt uttalat hos avdelningens musiksektion fram till dess avskaffande i början av 1964: i dess interna policydiskussioner framskymtar till och med stundtals en något paternalistisk och besserwisseraktig attityd gentemot engagemangssökande artister och låtsmakare. Ännu vid 60-talets början bedrevs sektionens verksamhet enligt de traditionella mönster som utvecklats inom Musikavdelningen, med kvalitetsbedömning av engagemangssökande eller provspelande artister som viktiga inslag. Nya tekniska möjligheter medförde dock att förutsättningarna för denna verksamhet snabbt förändrades: i februari 1962 fattade musiksektionen med anledning av »insända provband« beslut om att utsända ett stencilerat brev om att »vi av princip inte kan bedöma ett prov, som spelats in privat«; det betraktades således som viktigt att presumtiva musikmedverkande demonstrerade sina färdigheter i levande framföranden i närvaro av en sakkunnig bedömare från radion. På hösten samma år ifrågasattes om radion skulle fortsätta medverka tillsammans med folkparkerna i *Talangjakten*, och ef-

ter diskussion »bestämdes att för radions del ransonera lands-
ortsproven till vartannat eller ev. vart tredje år«. ²¹⁴

Även etablerade artister kunde drabbas av smakdomarna. I ett protokoll från november 1961 heter det exempelvis: »*Moderna rytmer* med Putte Wickmans orkester var enligt Stig [Holm] kass. I repertoaren ingick bl.a. Gärdebylåten och Flottarkärlek. 1: saxofonisten spelade mycket underligt och Putte Wickman själv verkade ointresserad.« ²¹⁵ Den stockholmsbaserade Underhållningsavdelningen tycks också ha känt ett visst ansvar för musiken i distriktens produktion; så hade Egon Kjerrman i december 1962 reagerat på »den dåliga musikaliska kvaliteten« i *Veckans revy* från Karlstad och menade att även om detta var ett regionalprogram borde en »musikalisk rådgivare« ha fått ett ord med i laget. Ett par månader senare meddelades att distriktscheferna fr.o.m. budgetåret 1963/64 skulle »disponera över regionala program sex dagar i veckan«. I protokollet noteras att dessa program skulle »skötas helt av distrikten; dock bör vi ha vissa krav betr. musikkvaliteten«. ²¹⁶

Underhållningsavdelningens grindvaktfunktioner hade också mer påtagliga juridiska aspekter. I 1963 års årsbok berättas om Grammofonarkivets uppgifter, i vilka bl.a. ingick att avlyssna alla skivor för att gardera sig mot otillbörligheter:

Inom den lätta musiken krävs uppmärksamhet på plagiat och arrangemang av seriösa komponisters verk. Plagiat av ännu upphovsrättsligt skyddade verk blir så kallade förbjudna verk, medan alltför självsvåldiga bearbetningar får ett giftmärke, så att de bara kommer till användning främst i underhållningsprogram. ²¹⁷

I mars 1966 diskuteras också vid ett avdelningssammanträde planer på att reservera »dödskallemärkningen« för de fall där det var »absolut juridisk fel [sic]« att spela en viss skiva; skivor som endast var »olämpliga« att spela skulle i stället märkas med »ett Obs!«. ²¹⁸

Radions funktion var dock långt ifrån enbart repressiv: genom egna initiativ och samarbete med andra organisationer strävade man efter att skapa möjligheter för nya talanger att bli uppmärksammade. Exempelvis sändes under rubriken *Vad månde bliva?* den 24 november 1957 ett program från detta års artistforum, som ägde rum i Eskilstuna. Sommaren 1959 inleddes ett samarbete mellan Sveriges Radio och Folkparkerna under titeln *Här kommer vi – folkparkernas och radions talangjakt* med Lasse Dahlquist som programledare. I årsboken omtalas att det varit »båda parternas förhoppning att genom ordnade uttagningar och sakkunnig jurybedömning kunna uppmuntra goda amatörförmågor och sålunda på längre sikt bidra till en god rekrytering inom den lättare artistbranschen«. Inför våren 1963 planerades ett tävlingsprogram för amatörer under titeln *Vi som roar bäst*, och på hösten samma år sändes i samarbete med TV amatörtävlingen *Plats på scen*, ledd av Egon Kjerrman.²¹⁹

Radions viktigaste insats för den svenska amatörpopmusiken var »en twistbandstävling som gick landet runt« och som anordnades första gången säsongen 1963/64 med final den 25 april 1964, också samsänd i TV. Antalet anmälda band var 320, och bland dessa utsågs i olika steg tre grupper, representerande södra, mellersta respektive norra Sverige, vilka gick till final. I programtidningen berättar Oscar Hedlund om tävlingen; han raljerar en smula över popbandens namn – exempelvis »The Panthers with Jerka«, »The El-Riders« och »Palles Electro-Kvartett« – och det elektriska instrumentariets höga kostnader, men hans grundhållning till de unga amatörmusikerna är uttalat positiv:

Man kan ironisera kring det här, lägga vuxna ord emellan sig och pop-dånet. Men det skymmer inte det väsentliga faktum att det är en fin verksamhet de håller på med. Den är aktiv, självuppoftande, vild. Den går ut på att man kan spela själv. Sittandet vid musikapparaten är omodernt. Ut och spela. Kalla dig gärna något i stil med »The Panthers with Jerka«. Tids nog heter du bara Jerka.²²⁰

Året därpå anordnades åter »Carl Eiwars och Rune Hallbergs twistbandstävling med deltagande av 470 band, vilket innebär att minst 2 000 ungdomliga musiker landet runt tog aktiv del i denna programserie».²²¹ Finalen denna säsong ägde rum den 16 maj 1965. År 1966 ändrades tävlingens namn till »Musikleken, radions popbandstävling«, och den ingick nu som ett inslag i serien *Opopoppa*, vilken leddes av Robban Broberg och sändes från Skansen med start den 14 juni 1966. Också andra typer av tävlingar med anknytning till den nya ungdomsmusiken figuretrade i Underhållningsavdelningens diskussioner: i februari 1964 dryftades ett förslag till »tävling för hootenannsånggrupper«, och i maj 1966 omtalas att man vid tiden för *Provryttaren* hade utlovat »en popdiscjockeytävling för att slippa dem i nämnda program«. Georg Eliasson menade att det vore bättre att starta en sådan tävling före den kommande kanalomläggningen »för att lyssnarna inte skall få uppfattningen att Melodiradion betyder pop«, och Sven-Åke Landin och Hasse Linder skulle fortsätta planeringen av projektet; detta tycks dock inte ha realiserats.²²²



Finalfältet i Sverige Radios Twistbandstävling 1965.

Det omnämnda *Provryttaren* var för övrigt en på hösten 1964 anordnad tävling för melodiradiopresentatörer, där bland de åtta deltagarna i finalen i december bl.a. återfanns Kaj Karlholm från TT:s radioredaktion samt den då 22-årige Ulf Elfving, som här gjorde sin debut som radiomedarbetare.

Som framgått ovan kom debatten om förhållandet mellan radion och den kommersiella musikindustrin att avsevärt intensifieras genom den kraftiga ökning av utbudet av grammofonmusik i radio som blev resultatet av Melodiradion, popprogrammen och topplisteprogrammen. Intensiteten i denna debatt skulle komma att ytterligare stiga åtskilliga grader i de strider kring kulturkommersialismen som utkämpades mot slutet av 60-talet och under 70-talet (se följande kapitel). Sett med eftervärldens ögon ter det sig därför närmast osannolikt idylliskt när det i en protokollsanteckning från ett avdelningssammanträde i november 1962 omnämns att man för att utestänga skivbolagens producenter från radioinspelningar beslutat att »förbjuda all obehörig personal i kontrollrummen».²²³

1966–1979: Musikfabriken

I Sveriges Radios årsbok 1966 formulerar Ingemar von Heijne under rubriken »En inbjudan till örat: En musikradioproducents dagliga dialog« sina farhågor och förhoppningar inför Musikkra-
dions start den 12 december detta år.¹ Artikelns titel anger formulerad som en dialog, tydligen musikradioproducentens inre dialog, mellan en pessimistisk och en optimistisk stämma:

- Tolfte december bryter det ut: fem, sex musiktimmor per dag i två stora block. Till att börja med. Klar på uppgiften? Effekten?
- Jo, alltså blockbildningens psyko...
- Bara jag hör ordet musikradio ser jag en syn. Ett fullpackat tågsätt vid perrongen och så: »Resande med Tonkonsten: Slå på! Var god stäng öron och sinnen!«

Längre fram i dialogen hävdar pessimisten att »i själva verket opererar vi in ett musikfilter på svenska folket«, varpå optimisten replikerar att man hade »genomfört de där operationerna för länge sedan. Musikkradion kan knappast förvärra situationen.« Mot den förstnämndes vision av ett kontinuerligt och förstrött avlyssnat skval står den sistnämndes tro på möjligheten av den rika musikupplevelsen trots risken för övermättnad. Att von Heijne dock inte är helt övertygad om utgången av utvecklingen antyds av dialogens avslutning, där pessimisten retoriskt undrar:

Inflation är det stora problemet från vilken sida man än

betraktar Musikradion. Kan du driva musikfabriken så att formerna för verksamheten ständigt omprövas? Klar på uppgiften? Effekten?

på vilket den nu något vankelmodige optimistens enda svar är:
»Tuff, tuff, tuff, tuff...«

I ett sentida perspektiv förefaller farhågorna för att det utökade musikutbudet skulle devalvera värdet av radiopublikens musikupplevelser något överdrivna. Som framgår av tabell 5 (se bilaga) uppgick Musikavdelningens sändningstid under säsongen 1966/67 till 2 518 timmar, d.v.s. i genomsnitt knappt sju timmar per dag. von Heijnes betänkligheter bör också betraktas i ljuset av det faktum att det musikutbud som vid tiden för Melodiradions avslutade utbyggnad i mitten av 60-talet dominerade radions sändningstid till mer än 3/4 bestod av populärmusik. Jämfört med närmast föregående säsong var dock ökningen markant: Musikavdelningen hade då producerat 2 097 timmar program, och siffran för 1966/67 innebar således en expansion med 20 procent. Musikradions utbyggnad var också planerad att fortsätta under de kommande åren, även om denna utbyggnad som tabellen visar gick relativt långsamt. På populärmusiksidan minskade till och med sändningstiden under senare delen av 60-talet och under 70-talet, i och med att det tidigare kraftigt expanderande melodiradioutbudet gradvis gav vika för andra programtyper. Minst lika viktiga som de kvantitativa förändringarna var dock den utveckling av nya program- och presentationsformer för både konst- och populärmusik som ägde rum under den här aktuella perioden.

Kanalprofileringens dilemma

I likhet med Melodiradion hade P₃-sändningarna till att börja med utgjort en försöksverksamhet. År 1964 fattade emellertid riksdagen beslut om att P₃ skulle permanentas och FM-sändar-

nätet byggas ut. Den stora kanalomläggningen i slutet av 1966 motiverades huvudsakligen av den successiva utbyggnaden av melodiradiosändningarna. Melodiradion hade före omläggningen växlat mellan kanalerna (P2 på dagtid, P3 på kvällstid, P1 under sen kvällstid och nätter); nu samlades radions populärmusikutbud i stort sett i en kanal med sändning dygnet runt: P3. I 1967 års årsbok rättfärdigas nyordningen med hänvisning till att det ärevärdiga BBC »nu senast« hade öppnat »en fjärde kanal, som kallas Radio 1 och som närmast är en motsvarighet till Melodiradion – med till och med ännu starkare accent på ren musikunderhållning än vårt P3 har«.²

Ett annat viktigt motiv till kanalomläggningen var ambitionen att underlätta för lyssnarna att orientera sig i det växande programutbudet genom att »ge programmen en fastare anknytning till de olika kanalerna allt efter programmets karaktär«.³ Under programåret 1966/67 svarade Underhållningsavdelningen för ett 70-tal fasta programpunkter per vecka, barnprogrammen oräknade:

Nästan alla är serier och det talas ibland om ett slags serie-lunk i programsättningen. Men det har visat sig att radiolyssnarna i tv-åldern vill veta var och när radioprogrammen går. De fasta etablerade tiderna bidrar till att man hittar just det program man vill höra.⁴

Omflyttningen i programtablåerna väckte enstaka protester – exempelvis menade melodiradioproducenten Bengteric Nordell att det var ologiskt att »den lilla procent som lyssnar på seriös musik« skulle behålla sin kanal, medan »det stora flertalet måste lära sig att byta kanal« – men i stort sett tycks enighet ha rått om att den huvudsakligen var av godo.⁵

För Underhållningsavdelningens del innebar kanalomläggningen att program med talad underhållning placerades i P1, medan »program med musikalisk övervikt« delade utrymmet i P3 med »den rena musiktapeten eller melodiradion«. Undantag

från dessa principer gjordes beträffande populärmusikprogram riktade mot äldre lyssnare, vilka enligt lyssnarundersökningarna fortfarande föredrog P1. Sådana program sändes på kvällarna efter kl. 19, »alltså på tv-tid, vilket för en del av dessa lyssnare inte innebär någon så stark kollision«.⁶ Till största delen var dock kvällarnas publik vid det här laget redan förlorad till det nya familjemediet televisionen. P3 hade i stället sin största publik under dagtid, i synnerhet under veckosluten. Lyssnarundersökningarna visade också att de P3-program som drog till sig de största lyssnarskara inte var »melodiradio i vanlig bemärkelse, alltså det som oftast kallas 'skval'. Det är i stället de mer producerade musikprogrammen, där det 'händer något', som lyssnarna har sökt sig till.« Som exempel på sådana »varudeklarerade programtyper« nämner 1967 års årsbok *Sextetten*, en programpunkt som varje dag presenterade sex specificerade artister. Följande år beskrivs radions påtagligt förändrade status på följande sätt:

Radions underhållningsprogram gör på intet sätt anspråk på att längre bjuda på evenemang, estradshower och jippon som under Karusellens glansdagar. [...] Radion intar inte längre den centrala platsen i medelsvenskens hem. Transistorapparaterna har medfört ett uppsving för ensamlyssnandet och radion har fått en mera utpräglad vardagsfunktion [...] det har medfört att också programinnehållet har ändrats. Lyssnarna vill känna en otvungen kontakt med mediet och på något underligt sätt även med andra lyssnare som kan befinna sig i samma situation som de själva.⁷

Dessa faktorer anförs som en tänkbar förklaring till att publiken uppskattade »disc-jockeys« som Jan Malmström och Robban Rosenberg i *Det ska vi fira*. Andra potentiella identifikationsobjekt omnämnda bland radions presentatörer är Leif Andersson i *Smoke rings* och Beppe Wolgers i *Du Plattor*.

För Musikradions del aktualiserade kanalomläggningen ytter-

ligare det problem som uppstått redan vid den första kanalprofileringen år 1960: samtidigt som resurserna och tablåutrymmet för konstmusiken ökade, visade de vikande lyssnarsiffrorna att lyssnarna i allt större utsträckning valde det lättare utbudet. Något paradoxalt åtföljdes därför den tilltagande kanalprofileringen av en samtidig strävan efter integrering mellan olika slags musik och tillgång till programtid i de andra kanalerna, framför allt den stora publikkanalen P3. Ett utslag av denna strävan var de »trailers« för Musikradions program som producerades för sändning i P3 och vars utformning ägnades en hel del diskussion inom Musikavdelningen under det sena 60-talet.⁸ Vidare påpekade Enhörning vid ett tillfälle, med anledning av en artikel i dagspressen, att »integrering diskuteras allmänt inom SR«, och i samma sammanträdesprotokoll berättas att »von Heijne lekte med tanken att få en veckas fräckt integrerad försöksverksamhet, som han sade«.⁹

Lyssnarundersökningarna visade ganska snart – inte helt oväntat – att den utpräglade kanalprofileringen befrämjade tendenser till enkanalslyssnande, d.v.s. att den enskilde lyssnaren i stort sett höll sig till en och samma kanal. År 1970 noteras emellertid vid ett tillfälle att ett »inbrytningsförsök« i P2 med ishockey hade visat att lyssnarna kunde hitta denna kanal: lyssnarsiffran hade varit 28 procent.¹⁰ Den något naiva förmodan att lyssnarnas förkärlek för P3 skulle bero på svårigheter att återfinna P2:s frekvenser visade sig alltså vara grundlös, och musikradio-medarbetarnas farhågor för isolering i ett kulturreservat uppfordrade till starkare motåtgärder. Radioledningen tolkade enkanalslyssnandet som ett tecken på bristande kunskap om övriga kanaler och deras utbud:

I syfte att ändra folks kännedom om »de andra kanalerna« gjordes därför under 1971/72 ett försök med »omflyttade program«. Delar av ungdomsredaktionens eftermiddagsprogram, bl.a. Tvärs, flyttades från P3 till P1 liksom andra delen av Bit för bit med Pekka Langer.¹¹

Resultatet av detta experiment blev att andelen P1-lyssnare ökade bland de yngre åldersgrupperna, men endast 15 procent av programmet P3-publik (det är här oklart om det är *Tvärs* eller *Bit för bit* som åsyftas) följde med till P1, och denna andel ökade inte under det halvårslånga försöket. Totalt sett var lyssnarsiffrorna för dessa program i P1 endast en tredjedel av vad de tidigare varit i P3. »De negativa effekterna syntes vara fler än de positiva, och i juni återgick man till den gamla ordningen.«

Försöken att luckra upp kanalprofileringen fortsatte emellertid, och diskussioner av konkreta samarbetsmöjligheter mellan P2 och P3, d.v.s. mellan Musikavdelningen och Underhållningsavdelningen, fördes mer eller mindre kontinuerligt vid denna tid. Så inbjöds t.ex. Lennart Wretlind i oktober 1969 till en sedan tidigare pågående integreringsdiskussion inom Musikavdelningen för att tala om »s.k. pop för finsmakare bl.a.«.¹² I december 1973 meddelade Enhörning att han och underhållningschefen Stig Olin hade kommit överens om ett samarbete mellan avdelningarna »för att söka eliminera gränserna i högre grad än nu«. Som exempel på tänkbara insatser nämndes utvidgning av melodiradios repertoar, plats i P3 för musikradioprogram, hjälpinsatser från Musikavdelningen till barn-, ungdoms-, lokal- och religionsradio, samt hjälp från Underhållningsavdelningen med populärkonserter, grammofontimmar och andra underhållande program i Musikradion. Diskussionerna av samarbetet mellan avdelningarna fortsatte med viss intensitet under de påföljande åren (beträffande de konkreta programprojekt som realiserades som ett resultat av detta samarbete se vidare nedan).¹³

I de underhållande redaktionernas interna debatt förekom även kritik från motsatta utgångspunkter, d.v.s. att kanalprofileringen inte skulle vara tillräckligt utpräglad. Exempelvis menade Ulf Peder Olrog i oktober 1970 att P3, som ju var avsedd att vara en lätt musikkanal, innehöll alltför mycket tal. Kritiken bemöttes vid detta tillfälle av Ungdomsredaktionens chef Lars Magnus Janson. Ett par månader senare refereras dock en analys, utförd av PUB, av proportionerna mellan tal och musik i två *Gomorra*-

program och en upplaga av *Onsdag med ungdomsredaktionen* inklusive programpunkten *Tvårs*. Olrog, som ansåg att denna analys bekräftade hans ståndpunkt, krävde att tidskvoter skulle fastställas för att begränsa talinslagen. I sammanhanget nämns också »en uppgörelse om långa politiska talsjok i ungdomsblocken« som hade träffats en månad tidigare.¹⁴

P3:s profilering som en lätt musikkanal var under 70-talet ännu inte genomförd fullt ut. Den viktigaste anledningen till detta var att regionala sändningar och, från 1977, Lokalradions sändningar var placerade i denna kanal. För att göra övergångarna mellan regionala/lokala sändningar och riksprogrammet så smidiga som möjligt användes i regel populärmusikprogram som »buffert«, något som ibland orsakade en del konflikter. Exempelvis hade CPL (Centrala programledningen) i december 1970 bett om ett rubricerat program i stället för ospecificerad Melodiradio i P3 på vardagarna kl. 13.15 »för att undvika att distrikten drar över allt för länge med sina regionala nyhetsprogram«. Olrog avvisade Stig Olins förslag om en repris på *Kaval-kad* (»här fanns en risk att vi alltför mycket försökte suga på en alltför söt karamell. Kvoten av rubricerade gamla svensktopps- och kvällstoppslåtar skulle öka från fem till kanske åtta timmar i veckan«) och föreslog i stället omväxlande programpunkter, t.ex. Bo Schedins *Skivdisken*, Carl-Eiwars skivkåseri *På baksidan*, *Toppentipset* och *Musik för fullvuxna*. Några år senare diskuterade man lämpligheten av att använda instrumental i stället för vokal musik under regionalprogrammen, sannolikt med syftet att göra de övergångar från regional- till rikssändningar som skedde mitt i en låt mindre iöronenfallande.¹⁵

Under 1973 utfördes försök med lokalradio i Kiruna, Jönköping och Halmstad, och två år senare fattade riksdagen beslut om bildandet av Sveriges Lokalradio AB, som under 1977 skulle påbörja lokalradiosändningar i 24 lokalradioområden. Starten skedde i fyra etapper med början den 14 februari 1977. Vid lokalradions införande föll det på Grammofonredaktionens lott att under de tilldelade lokalradiotiderna förse riksprogrammet med

en »musiktapet« för de områden som inte utnyttjade dessa tider fullt ut. Diskussionerna av beredskapen inför Lokalradions start påbörjades i god tid, och möten hölls med lokalradiobolaget om uppläggnings och finansieringen av denna musiktapet.¹⁶ Icke desto mindre visade sig förhållandet mellan Lokalradion och populärmusikansvariga redaktioner inom Riksradiation under de följande åren bli en källa till ständiga konflikter, vilka inte fick sin slutgiltiga lösning förrän P4 infördes.

Redaktioner och chefer

Under större delen av den här aktuella tidsperioden var Magnus Enhörning chef för radions musikavdelning. Enhörning, som tidigare varit produktionschef, utnämndes till biträdande musikchef vid Karl-Birger Blomdahls tillträde som musikchef – enligt instruktionen från 1966 »konstnärlig ledare för den seriösa musikaliska verksamheten i radio och television« – den 1 januari 1965. Efter Blomdahls plötsliga bortgång den 14 juni 1968 tycks valet av hans efterträdare inte ha vållat några större kontroverser, och Enhörning tillträdde formellt som musikchef den 1 oktober samma år.¹⁷

Enhörnings efterträdare som produktionschef blev Allan Stångberg, som tidigare varit chef för orkestersektionen. Förutom den administrativa ledningen bestod Musikavdelningen vid mitten av 60-talet av tre programsektioner: orkestersektionen, kammarmusiksektionen och sektionen för program om musik. År 1966 avskildes ur kammarmusiksektionen en fjärde programsektion, vokalmusiksektionen, och en femte programsektion, jazzmusiksektionen, inrättades den 1 juli 1968 genom att Bo Broberg överflyttades från Underhållningsavdelningen. Till Musikavdelningen var under senare delen av 60-talet också Bengt Emil Johnson, Ingvar Lidholm och Bo Wallner knutna som konsulter. Avdelningens officiella namn var från den 1 januari 1969 Musikradion, men beteckningen »Musikavdelningen«

tycks också ha använts även efter detta datum, kanske för att underlätta särskiljandet av kanalen och programavdelningen. År 1974 tillkom en sjätte programsektion, en folkmusiksektion under ledning av Matts Arnberg. I september detta år avskaffades den tidigare konsultverksamheten, varvid Lidholm tillträdde en nyinrättad tjänst som planeringschef.

Musikavdelningens centrala stockholmsbaserade organisation påverkades efter hand också av decentraliseringssträvandena inom företaget från slutet av 60-talet; sålunda decentraliserades en del av Musikavdelningens budget till Södra distriktet från den 1 juli 1972. I december 1973 påpekas emellertid med anledning av en enkät från distriktsorganisationen att Musikavdelningen var svår att decentralisera på grund av behovet av tillgång till arkiv, musiker etc. Distriktens musikprogram diskuterades inom avdelningen vid ett flertal tillfällen, varvid brister i omfattning och nivå beträffande dessa program bl.a. förklarades med att distriktet, bortsett från Göteborg och Malmö, inte hade specialiserade musikmedarbetare. I november 1978 fann sig Enhörning förelåten att påpeka att distriktet, som var ansvariga för decentraliseringen av musikverksamheten, i stället hade prioriterat andra verksamheter.¹⁸

Trots att Karl-Birger Blomdahls tid som musikchef blev kort märks hans inflytande över radions musikpolitik länge efter hans frånfalle. I sin minnesteckning över Blomdahl i 1968 års årsbok skriver Olof Rydbeck att när det i juni 1963 meddelades att SR erbjudit denne musikchefstjänsten innebar detta »en programförklaring av Sveriges Radio om vart man syftade med musiken i de båda medierna«, och Blomdahls accepterande innebar »att etermedierna fick sin myndighetsförklaring som musikförmedlare«. Hans syn på musikens uppgifter och möjligheter var grundad i

en stark känsla för de nya och spännande uttrycksmöjligheter som den tekniska utvecklingen öppnade för tonskaparna och i en stark tro på de nya vägar som samma tekniska utveckling skapade för en breddning och fördjupning av

publikens engagemang i musiken och därmed för framväxten av en musiktradition i detta land.¹⁹

För Blomdahl var det enligt Rydbeck självklart att etermedierna »spelade och borde spela en väsentlig och självständig roll inom ramen för en bred satsning inom hela samhället och över hela linjen«, och i kraft av hans »auktoritet och starka personlighet« hade denna syn på etermediernas roll i musiklivet nu vunnit allmänt erkännande. Det målsättningsdokument för SR:s musikverksamhet som Blomdahl på Rydbecks anmodan formulerat år 1966 skisserar en mycket aktiv roll i musiklivet för etermedierna, med tonvikt på den samtida musiken samt på pedagogiskt, konstnärligt och tekniskt utvecklingsarbete. Det förefaller signifikativt att nästa målsättningsdokument, avlämnat av Enhörning 1973, i sina allmänna delar endast utgör en mycket lätt reviderad återutgåva av Blomdahls formuleringar.²⁰

På den lättare musiksidan efterträddes Georg Eliasson den 1 juli 1967 som chef för radions underhållningsavdelning av Stig Olin, vilken beklädde denna post tills den avskaffades vid utgången av 1969.²¹ Den stora underhållningsavdelning, med sju sektioner och en »idéplanering«, som tillkommit genom omorganisationen på hösten 1966 blev dock inte långvarig. Den 1 juli 1968 bröts barnsektionen ut ur Underhållningsavdelningen och blev en självständig redaktion. Samtidigt överfördes jazzsektionen till Musikavdelningen; de återstående fem sektionerna var alltså musikproduktion, ungdom, tal, grammfonproduktion och band. I slutet av 1968 avskaffades idéplaneringen, varvid Ulf Peder Olrog blev biträdande programchef. Vid årsskiftet 1969/70 omorganiserades så de fem sektionerna till fyra självständiga redaktioner: Grammfonredaktionen, Ungdomsredaktionen, Bandredaktionen och »Radiounderhållningen«; den sistnämnda svarade således mot de tidigare musikproduktion- och talsektionerna.

Dessa fyra redaktioner hade tillsammans med barnradion gemensam huvudman inom Centrala programledningen (CPL),

ett organ som skapades vid halvårsskiftet 1967 och existerade fram till Riksradiens tillkomst 1979. CPL var en samordnande instans, uppdelad i en programdel och en resursdel, i den nya organisation som syftade till ökad självständighet både för de olika »kanalledningarna» (radiens och de båda TV-kanalernas) gentemot företagets ledning och för de olika programproducerande enheterna, både i Stockholm och ute i distriktsorganisationen. Inom CPL fungerade Eliasson som programchef för underhållning och fr.o.m. 1970 för de fem självständiga redaktionerna. Han efterträddes i november 1971 av Olrog; vid den senares bortgång i februari 1972 inträdde Eliasson som vikarie till dess Olin tillträdde som programchef i november 1972. På den ovan nämnda posten som biträdande programchef efterträddes Olrog av Cilla Ingvar, som i juli 1976 följdes av Thord Carlsson. År 1970 bildades också en separat Vardagsredaktion, ledd av Berndt Friberg, och bandredaktionen upphörde den 1 november 1973, men i övrigt bestod den ovan beskrivna organisationsstrukturen fram till ombildningen av SR:s riksradiodel till Sveriges Riksradio den 1 juli 1979.

Även om radiens populärmusikprogram till största delen producerades i Stockholm kom under den här aktuella perioden en växande andel från distrikten ute i landet. Under de sista åren av 60-talet ökade distriktens andel av riksradiens programproduktion påtagligt. Som »en av de viktigaste nyheterna» för programåret 1968/69 presenterades »det ökade samarbetet mellan distrikten och den centrala programledningen», och påföljande säsong var »det första året då alla distrikt fått arbeta med egna medel för produktion av program för riksradiation och televisionen».²² Den andel av programtiden för underhållnings- och ungdomsprogram som produceras i distrikten ligger i början av 70-talet på ca 1 000 timmar per år; den ökar påtagligt under första hälften av årtiondet för att därefter ligga på mellan 1 400 och 1 500 timmar per år. Bland radioinslag med populärmusik producerade i distrikten fanns kring 1970 exempelvis från Malmö *Smoke rings*, *Besökstid* och *Skivor till kaffet*, från Göteborg

Måndagspop, som »gav till resultat en speciell ungdomsredaktion i Göteborg«, från Växjö *Skivblandat från Vetlanda* med komminister Jonas Fors och från Karlstad *Gammeldanssväng i Årjäng* med Thore Skogman. Ett program där flera av distrikten bidrog var *Söndagsgomorron*, och även långkörare som *Sommar* och *Sveriges bilradio* hörde till de programpunkter som till stor del producerades ute i landet, varvid produktionen ambulerade mellan de olika distrikten; sålunda omfattade i början av 1972 »sändningsordningen« för det sistnämnda programmet redaktionerna i Umeå, Karlstad, Norrköping och Stockholm.²³

Mot en »seriös« musikkanal

Enligt 1974 års jubileumsbok var tanken bakom Musikradion att »om man ansåg att radion som landets största och mest 'demokratiska' musikinstitution borde kraftigt öka sina insatser som musikförmedlare, så borde man försöka etablera åtminstone stora delar av en programkanal som en särskild musikradio«.²⁴ I första hand koncentrerades Musikradion till kvällstid, men också vissa morgon- och förmiddagstider samt viss eftermiddagstid, i synnerhet på lördagar och söndagar. Musikradions etablering ansågs erbjuda flera fördelar: den möjliggjorde långsiktig uppbyggnad av en genomtänkt repertoar, det blev lättare för lyssnarna att hitta musikprogrammen, större helkvällssatsningar blev möjliga, liksom musikpedagogiska insatser och bättre presentation av musikprogrammen. Som framgått var den sistnämnda ambitionen, radions betydelse som ett musikpedagogiskt instrument, något som starkt betonades av Blomdahl. Inom Musikavdelningen ägnades planeringen av den kommande Musikradion utförlig diskussion under hela 1966. I januari informerades om den kommande kanaluppdelningen. Den ökning av Musikavdelningens programtid som denna medförde skulle med nödvändighet huvudsakligen komma att bestå av grammfonmusik, men det ansågs också musikpolitiskt viktigt att »en viss procent«

var »live«; som en riktlinje för den levande musikens andel av den ökande programtiden angavs 25 procent.²⁵

En viktig roll vid Musikradions etablering spelade det intresse för och stöd till Musikavdelningens verksamhet som fanns på högre ort inom företaget, både hos radiochefen Olof Rydbeck och hos ljudradions programdirektör Nils-Olof Franzén. I 1967 års årsbok motiverar Franzén kanalomläggningen i december 1966. Denna var huvudsakligen motiverad av Melodiradions utbyggnad: man ville samla alla melodiradiosändningar på samma FM-frekvenser, och detta var möjligt när P3-nätet nu byggts ut. »Det nya var etablerandet av *Musikradion* i framför allt P2 och i samband därmed en markerad tonvikt på det talade ordet i P1.« Franzén bemöter kritiken mot att satsningen på Musikradion »innebär ett alltför kraftigt gynnande av *ett* minoritetsintresse på bekostnad av andra«: han hävdar att den seriösa musiken hör till de utbudstyper som har ett specifikt radiovärde, och »för miljoner människor kan den [radion], bortsett från grammfonen, vara den i praktiken enda regelbundet närvarande källan till musikupplevelser«. Årskostnaden för radiolicensen jämförs med kostnaden för »en eller högst två LP-skivor«. Avslutningsvis talar Franzén om »vår absoluta skyldighet att vårda om det som kom för länge sen och kom för att stanna – den stora musiken och den stora dikten – och ge det gestaltningar som svarar mot den moderna tidens högst ställda krav«.²⁶

I generalprogrammet för 1966/67 berättas att Musikradion i hög grad skulle komma att »låna sin form från Musikkvällen«, d.v.s. det musikblock i P2 på lördagskvällarna som hade införts våren 1963. Kanalomläggningen innebar sju »musikkvällar« i veckan i P2, och 4–5 dagar i veckan tillkom dessutom liknande musikblock i P1 kl. 9–11 samt ett eftermiddagsblock kl. 15.10–16.00, också i P1. Varje musikblock skulle ledas av en »värd«; under våren 1966 hade genom uttagningsprov ca 20 sådana »freelancekrafter, som är tänkta att komplettera de värdar som finns inom Musikavdelningen« tagits ut bland ca 150 sökande.²⁷ Kvällsprogrammen presenterades huvudsakligen av de frilansan-

de musikkvårdarna, medan morgonprogrammen sköttes av Musikavdelningens eget folk. Noteras kan att Musikkradion vid starten alltså inte var koncentrerad till P2 utan uppdelad mellan P1 och P2; av Musikavdelningens programtid låg 1966/67 faktiskt större delen (53 procent) i P1.

Säsongen 1967/68 utökades Musikkradions sändningstid med 2 timmar/vecka, vilka förlades på söndagsmorgnarna i P2; den sammanlagda sändningstiden dessa morgnar blev därmed kl. 9–12. Denna säsong innehåller Musikavdelningens generalprogram för första gången en veckotabla över Musikkradions fasta tider, ett tydligt tecken på den fortgående rationalisering av programverksamheten som den ökade sändningstiden medförde. Säsongen 1969/70 låg den mest markanta utökningen av det »seriösa« musikutbudet emellertid utanför Musikkradions ram: denna säsong tillkom i Nattradion *Musik mot gryningen*, »ett tre timmar långt inslag med tillgänglig seriös musik«. Programmet var avsett som »ett relativt långvarigt experiment vars utfall vi ska följa i lyssnarundersökningarna».²⁸ *Musik mot gryningen* blev efter hand ett permanent inslag i Nattradions tabla, dock i form av ett entimmes program sänt varje natt i veckan – den ursprungliga tretimmarsversionen sändes endast två nätter per vecka. På hösten 1970 startade så en av Musikkradions verkliga långkörare, då de tidigare rätt anspråkslösa försöken med tidiga morgonmusikprogram ersattes av *Opp*, *Amaryllis*, sänt måndag–fredag kl. 6.30–7.50 i P2.

TV:s dominans på kvällstid innebar att radions expansionsmöjligheter i första hand sågs ligga på dagtiderna, i synnerhet under veckosluten. I 1970 års årsbok heter det att »på lång sikt är målsättningen att bygga ut den seriösa musikens utbud i P2 på dagtid, men vi saknar än så länge ekonomiska resurser för detta».²⁹ De ekonomiska möjligheterna skulle emellertid inte heller bli bättre under de närmaste åren, snarare tvärtom, och Otto Nordenskiölds tillträde på posten som radiochef hösten 1970 tycks också i viss mån ha förändrat Musikavdelningens ställning som en förhållandevis gynnad del av företaget. Den famösa

Översynsutredningen, vilken tillsattes av Nordenskiöld strax efter hans tillträde, syftade bl.a. till att ge »ett visst grepp om det svårgripbara kvalitetsspörsmålet«.³⁰ Denna förhoppning delades dock inte av Musikavdelningen; i december 1970 menade Magnus Enhörning att de frågor som Översynsutredningen riktat till avdelningen vittnade om »grov okunnighet« om musikverksamheten. Vid en senare diskussion, gällande en lägesrapport om Musikavdelningen som utredningen hade presenterat i mars 1971, påtalade Enhörning grova fel i innehåll och handläggning och menade även att felaktiga rykten grundade på denna rapport spritt sig i landets musikliv. Dessa synpunkter hade han också framfört i en skrivelse till Nordenskiöld.³¹

I generalprogrammet för 1973/74 klagar Enhörning åter över Översynsutredningen och skriver vidare att

vår nuvarande musikradio egentligen är en torso. Den fick aldrig möjlighet att växa ut i hela sin en gång planerade omfattning innan dyrtiden kom och drog till bromsarna [...] På dagtid – utom söndagar – råder ca åtta timmars fullständig musiktystnad.³²

Översynsutredningens beslut om en nedskärning på 10 procent hade för Musikavdelningens del medfört en nedskärning på ca 1 miljon kr, men de ekonomiska problemen under första hälften av 70-talet var något som inte enbart berörde musiken utan drabbade företaget som helhet.³³ En viktig orsak till krisen var att licensintäkterna inte höll jämna steg med utgifterna: i årsredovisningen för 1974/75 påpekar Nordenskiöld att skillnaden mellan intäktsökningen och de »automatiska kostnadsökningarna« uppgått till ca 30 miljoner, varvid man tvingats täcka underskottet genom »hårda rationaliseringar och bantning av verksamheten«. Som en jämförelse nämns också att *Trollflöjten*, »den dyraste enskilda produktion Sveriges Radio gjort«, per tittare kostat ca 3:75, motsvarande 1/3 biobiljett.³⁴ Följande år ljusnade dock den ekonomiska situationen något, då företaget av riksdagen tillde-

lades ett extra anslag på 35 miljoner, vilket bl.a. möjliggjorde »att i ökad utsträckning anlita utomstående fria kulturarbetare i vårt programarbete«. I årsredovisningen påpekas detta år att licensavgiften, som hade varit oförändrad sedan 1971, framgent borde justeras oftare, kanske årligen.³⁵ Det förefaller inte orimligt att anta att Musikradions utbyggnad under 70-talet skett i en betydligt snabbare takt om företaget inte hämmats av dessa ekonomiska svårigheter.

Under loppet av 70-talet utökades Musikradions sändningstider likväl sakta men säkert. Musikradioprogrammen förlades huvudsakligen i den egna kanalen P2, men man såg det också som viktigt att behålla »fönster« för konstmusiken i grannkanalerna. Så gjorde Musikradion t.ex. säsongen 1973/74 en inbrytning i P3 med *För operettvänner*, sänt på måndagar 19.30–20.00, och en P1-tid tillkom med Håkan Norléns *Musik för allätare*, sänt varannan fredag vid samma klockslag. Genom det samarbete med de underhållande redaktionerna som tog sin början 1974 utökades antalet musikradioprogram i P3 ytterligare. Efter mitten av årtiondet hämmades musikradioexpansionen till viss del av den ökade trängsel i etern som följde av Lokalradions tillkomst, framför allt under morgontimmarna: säsongen 1976/77 ersattes *Opp, Amaryllis* av ett program med blandad »musikunderhållning«, producerat i samarbete mellan Musikradion och Radiounderhållningen. *Opp, Amaryllis* återkom dock, om än reducerat till en dryg timmes längd, på våren 1979.

Mot slutet av 70-talet hade alltså Musikradion vuxit ut till en sammanlagd årlig sändningstid om 3 452 timmar, d.v.s. i genomsnitt ca 9,5 timmar per dag.³⁶ Av den totala musikradiotiden låg nu den allra största delen (2 935 timmar eller 85 procent) i P2. Även om musiken säsongen 1978/79 ännu så länge utgjorde endast 61,3 procent av det totala P2-utbudet, var kanalen således på god väg att etableras som en renodlad musikkanal.

Interaktion med publiken

Musikradions tillkomst medförde bland mycket annat att strävandena efter att bryta den i mediet inneboende begränsningen till envägskommunikation och skapa nya former för publikkontakt intensifierades. Den programform, centrerad kring lyssnarnas reaktioner på olika musikstycken, som lanserats med serien *Vad tycker ni på lördag?* vidarefördes säsongen 1967/68 i *Musiktyckarna*. Syftet med programmet var att »visa lyssnarreaktioner i koncentrat«, och uppläggningsen var »den enklast möjliga: 1) kort anonymt musikstycke, 2) montage på lyssnarreaktioner, 3) musikstycket ännu en gång«. Programmet följdes året därpå av *Rikstyckarna*, där lyssnarna skulle agera musikkritiker: anonyma inspelningar av ett och samma musikstycke spelades upp, och i »tyckaromgångarna« redovisades lyssnarnas åsikter. Publikkontakten odlades annars till en början framför allt i programutbudet under sommarmånadernas lågsäsong för konsertlivet. Våren 1967 diskuterades inom Musikavdelningen något som gick under arbetsnamnet »den planerade 'trevliga sektorn' inom talsektionen«. Denna sektor var i första hand avsedd att verka under sommaren, men senare beslöts att den också skulle fortsätta till hösten. Ett av de »trevliga« inslagen var *Musikjakten*, ett musikgissningsprogram med skivpriser, som med start detta år återkom varje sommar under en lång följd av år.³⁷

Den helt dominerande formen av publikaktiverande program var dock önskeprogrammen. Sten Frykbergs *Melodiradions klassiker* bytte vid årsskiftet 1965/66 namn till *Veckans klassiker* och flyttades till P1 och lördagsförmiddagarna. Från 1967/68 hette programmet *Musikradions önskekonsert* och sändes tisdagar kl. 19.30 med repris lördagar kl. 9.00. Samma säsong startade nästa önskeprogram, *Er Mozart*. Vid denna tid tycks uppfattningen om önskeprogramformen som den bästa vägen till kontakt med publiken sprida sig snabbt inom Musikradion. Säsongen 1968/69 inleds en kontinuerlig expansion på detta område, där efter hand allt fler genrespecialiserade önskeprogram inom

Musikradions hela intressefält lanseras. Detta år tillkom sålunda *Ring om X*, *Nya timmen* och *Fullt verk*, det sistnämnda innehållande orgelmusik. Följande år utökades utbudet med *Toner från tiljan* och *Er Beethoven*, och säsongen 1970/71 hette de nya önskeprogrammen *För gitarrvänner* och *När hjärtat sjunger*, det senare avsett för »romanskonstens vänner«.

Antalet önskeprogram fortsatte växa 1971/72; nya rubriker denna säsong var *Er Bach*, *Er Schubert*, *För operettvänner*, *Berömda 78:or*, ett önskeprogram för »folkmusikvänner« under titeln *På gehör* samt *Vad vill ni höra ikväll?*, ett »snabbönskeprogram« per telefon lett av Bo Teddy Ladberg. Enligt följande års generalprogram var Ladbergs program så populärt att »entusiastiska lyssnare nästan sprängde radions telefonväxel«.³⁸ *Vad vill ni höra ikväll?* förefaller verkligen ha utgjort ett lysande undantag vad gäller lyssnarsiffrorna för P2:

Programmet sändes åtta måndagar under våren och ökade sin publik från omkring 70.000 personer vid första sändningstillfället till omkring 200.000 personer de båda sista måndagarna. Publiken utgjordes till stor del av nya P2-lyssnare, dvs folk som vanligen mycket sällan brukade lyssna på P2.³⁹

Omkring 2 000 lyssnare ringde varje gång till programmet. I Musikavdelningens interna diskussioner kom programmet också att stå som en förebild vad gällde aktivering av publiken, jämförbar med »Per Lindfors' önskeprogram ute i bygderna för länge sedan«, d.v.s. 40-talets kortvågsbilburna program med samma titel.⁴⁰ Sommaren 1975 turnerade programmet t.o.m., som sannolikt första musikradioproduktion, i folkparkerna. Ladbergs framgångar inspirerade till en fortsatt uppodling av floran av önskeprogram. Av tio sådana listade i generalprogrammet för säsongen 1973/74 var två nya: *Timme Barock* med »generalbas Ingemar von Heijne« och *På sångens vingar* med Lennart Hedwall. Nya önskeprogram 1974/75 inkluderade *Igor Chopin*, också

det lett av von Heijne, samt *Önska brittiskt*, som startade i samband med Musikradions »brittiska vår« 1975. Under återstoden av 70-talet följde bl.a. *S:a Cecilians toner* – ett önskeprogram med kyrklig musik, Sigvard Hammars *Vad vill ni höra idag* samt *Vad vill ni höra på morronkvisten*.

Musikradion och pedagogiken

Som framgått betraktade Blomdahl musikpedagogiken som en central angelägenhet för Musikradion och som det viktigaste medlet för att höja musikutbudets attraktivitet för lyssnarna. Termen »musikpedagogik« skall i detta sammanhang förstås i vid mening: all talad presentation av och information kring musiken hade enligt Blomdahls synsätt en pedagogisk funktion, som på grund av »*de stora bristerna i den nuvarande estetiska fostran i skolorna*« hade fått en »*skärpt musikkulturell betydelse*«. ⁴¹ Musikpedagogiska program i snävare mening kom dock succesivt att minska i betydelse under den här aktuella tidsperioden; den gamla folkbildningsradiomodellen förefaller ha upplevts som alltmer otidsenlig i det snabbt föränderliga medielandskapets tidevarv.

Bland de musikpedagogiska program som trots allt gjordes fanns säsongen 1966/67 *Musikaliskt ABC*. Detta var inte någon lyssnarkurs i vanlig mening utan »helt korta sändningar som ger elementära punktupplysningar med utgångspunkt i musiklexika«. Programpunkten var placerad i P1:s *Morgonklang*, »det program som troligen har den bästa kontakten med de helt oskolade lyssnarna«. Samma säsong sändes *Lilla operaskolan* med Bo Teddy Ladberg, ett program avsett att fungera som förberedelse inför direktsändningarna från Kungliga teatern. *Musik i närbild* av Rolf Davidson, omfattande tio program våren 1967 med tillhörande kurshäften, var upplagd som den tidigare serien *Följ tonerna*, men varje program gav en avslutad genomgång av »t.ex. en sats ur ett musikaliskt verk«. Pedagogiska program för skol-

bruk, producerade av Skolprogramavdelningen, delvis i samarbete med Musikavdelningen och Barn- och ungdomsavdelningen, innefattade låg- och mellanstadieprogram, *Musikbygget* för högstadiet, *Musik som kommer* i anslutning till Rikskonserters turnéer, skolooperan *Dummerjöns* av Hans-Eric Hellberg och Karl-Erik Welin samt fyra »radiovisionsprogram« om medeltiden för det nya gymnasieämnet konst- och musikhistoria.⁴²

Det mest ambitiösa musikpedagogiska projektet i svensk radios historia var det som under de sista åren av 60-talet realiserades under namnet *Radiokonservatoriet*. Initiativet till detta hade ursprungligen kommit från Bo Wallner; det förelades Musikavdelningen i en PM i oktober 1964 och bemöttes också positivt av den då sittande radioutredningen.⁴³ Radiokonservatoriet presenterades för allmänheten i en folder utgiven våren 1967. Det hade planerats av SR i samarbete med Skolöverstyrelsen, Musikaliska akademien och bildningsförbunden och utgjorde »den första mera omfattande massmediaundervisningen i musik i vårt land«. Radiokonservatoriet bestod av fyra programserier kallade *Musikhistoria*, *Musikens material och form*, *Det musikalka hantverket* respektive *Musikpedagogik*. Sändningarna av de tre första serierna (vardera 21–25 radioprogram och 2–4 TV-program) pågick under 1968 och av den sistnämnda (10 radioprogram) under våren 1969. Dessutom förekom veckosluts- och sommarkurser under 1968. Radiokonservatoriet vände sig till både pedagoger, musiker och amatörer/musiklyssnare samt lärare/cirkelledare inom »angränsande ämnesområden«. Diplom gavs till dem som deltagit i samtliga serier och kurser samt klarat de anordnade proven. Till den musikhistoriska kursen utgavs en studiehandledning författad av Sten Andersson och Krister Malm, medan Gunnar Jeansons och Julius Rabes *Musiken genom tiderna* fungerade som kursbok; till *Musikens material och form* och *Det musikalka hantverket* utgav SR särskilda kursböcker. Veckosluts- och sommarkurserna var begränsade till 200 deltagare, och uttagningen skedde på basis av dels tidigare utbildning, dels tester i radio i oktober 1967 och vid den första veckoslutskur-

sen. I de ordinarie musiksändningarna i radio och TV skulle förekomma musik »som valts för att passa ihop med studierna i Radiokonservatoriet«. Studietekniska råd i foldern berörde bl.a. bruk av bandspelare. Den arbetsgrupp som ansvarade för arbetsböckerna och för programmens uppläggning bestod av Lars Edlund, Arne Mellnäs och Bo Wallner från Musikhögskolan i Stockholm samt Sten Andersson från SR.⁴⁴ I en stencil betitlad »Information om Radiokonservatoriet« och daterad i juni 1967 ger Sten Andersson vidare upplysningar. Begränsningen till 200 deltagare i veckosluts- och sommarkurserna motiverades av att det var »ganska ont« om lärare som behärskade den speciella metodik som krävs för en »effektiv hantverksundervisning« i smågrupper; de pedagogiska krav som ställdes för att kursdiplomet skulle ha något meritvärde medförde därför att deltagarantalet måste begränsas.⁴⁵

Sammantaget kan sägas att *Radiokonservatoriet* utgjorde en märklig insats i en situation där den traditionella musikleäro- utbildningens oförmåga att hålla jämna steg med musikkulturens förändringar framstod som alltmer uppenbar. Samtidigt kan frågetecken sättas vid den ojämna balansen mellan de ingående olika momenten som avspeglas i kursmaterialets sammansättning. De nyutvecklade böckerna i musikalisk form- och hantverkslära höll en vid denna tid för svenska förhållanden hög klass, medan den musikhistoriska litteraturen företrädde synsätt som snabbt var på väg att föråldras. Den musikpedagogiska debatt som följde under 70-talet skulle komma att visa att *Radiokonservatoriets* insatser trots allt inte hade varit fullt adekvata för att möta de nya krav som ställdes på svensk musikutbildning.

Musikdebatt, musikinformation och musiksociologi

En annan programtyp som efter Musikkonservatoriets etablering expanderade kraftigt var aktualitetsprogrammen kring olika aspekter av det svenska musiksamhället. Delvis låg detta i linje med den

i Blomdahls målsättningsdokument från 1966 formulerade »strävan att vara ett salt i landets musikliv«, men den mest närliggande förklaringen till den ökade betoningen av detta slags program ligger i den offentliga kulturpolitikens expansion vid denna tid. Under senare delen av 60-talet och hela 70-talet inlemmades allt större delar av kulturlivet i den kulturpolitiska ingenjörskonstens sfär, och Musikradions ställning som en central institution i svenskt musikliv medförde att en intensivare bevakning av denna utveckling framstod som befogad.

Mot slutet av 1967 diskuterades inom Musikavdelningen ett planerat program under ledning av Oscar Hedlund med arbetsnamnet »Blåshålet« (»Oscar 'nosar och vädrar'«). Programmet, som slutligen fick titeln *Ventilen*, hade som ambition »att 'lufta' musiksverige (dvs följa debatten och spegla allehanda aktuella problem)«. Det startade i början av 1968 och sändes fram till 1970. Säsongen 1969/70 var *Resonanslådan* ett nytt musikmagasin med »en smula improviserat« innehåll.⁴⁶ Följande år presenterades fyra städer (Gävle, Helsingborg, Malmö och Norrköping) »ur musikalisk synvinkel«. Denna säsong återupptogs också den 1964/65 lanserade programpunkten *Musiknytt*, nu sänd fem dagar i veckan kl. 20.00, och samtidigt startade *Musikmagasinet*, sänt på fredagar kl. 21.30. Båda programmen producerades av Sigvard Hammar. Det förstnämnda programmet sändes regelbundet åtminstone fram till 1984, från 1977 under rubriken *Musiknytt från in- och utland*. Fyra gånger under säsongen 1971/72 hade *Musikmagasinet* en »debattartad karaktär« under medverkan av Bengt Emil Johnson, Ingvar Lidholm och Bo Wallner, och det samma säsong sända *Musik i ett hus* av Bengt af Klintberg och Lars Weck var »ett slags musiksocialt reportage«. Påföljande säsong var amatörmusiken »i alla dess former« föremål för »stor uppmärksamhet« i en serie program av Sten Andersson och Göran Bergendal. Programmet, som hette *Låt själv*, fortsatte även 1973/74 och innehöll då bl.a. en »elektronisk kompositionstävling för amatörer«.

Våren 1973 producerade Björn Stålne under rubriken *Musik på*

skola en serie entimmesprogram från olika högre musikutbildningsanstalter i landet (Göteborg, Framnäs, Malmö, Ingesund och Stockholm). Serien avslutades med en debattkväll om den framtida musikutbildningen, ledd av Sigvard Hammar och sänd den 4 juni. Säsongen 1974/75 startade så en stor programserie kring svenskt musikliv avsedd att sträcka sig över flera säsonger. Serien, som kallades *Musiksverige*, omfattade reportage från olika orter, program kring olika musikinstitutioner samt festival- och kyrkomusikreportage. *Låt själv* inkorporerades också i denna satsning, som även innehöll ett nytt program kring amatörkörverksamhet, *Körlådan*. Följande säsong ägnades serien bl.a. olika Musikfora i landet samt den högre musikutbildningen, som åter granskades av Stålne. Samma år startade också serien *Sverige då*, planerad att sträcka sig över flera säsonger och tecknande det svenska musiklivet »i historiskt och återblickande perspektiv«.

Periodens musiksociologiska högkonjunktur innebar dock inte endast att Musikradion granskade andra institutioner och företeelser i musiklivet: den blev också själv föremål för granskande intresse från annat håll. I februari 1970 omtalas att docent Jan Ling vid musikvetenskapliga institutionen i Göteborg åter (första gången var i augusti 1969) hade kommit med en förfrågan om huruvida hans elever fick göra en utredning om musikradion. Enhörning, som föreföll mycket skeptiskt inställd till förslaget, »erinrade om styrelsebeslut, att för att få tillgång till radios arkiv fordras att arbetet ligger på licentiatnivå, varför man i första hand skulle undersöka närmare vilka kvalifikationer utredarna ifråga har och vilka syften«. Tre år senare mottogs dock en grupp musiklärarstuderande från Göteborg på studiebesök på Musikradion.⁴⁷

Mot slutet av 70-talet inleddes också ett intensivare samarbete mellan Musikradion och den musikvetenskapliga institutionen i Göteborg. Säsongen 1977/78 gjorde Jan Ling och den göteborgske musikproducenten Ulf-Börje Berg tre program om Göteborgs musikliv. I detta års generalprogram berättas också att Bengt Toll – också musikproducent vid göteborgsradion – och Ling tillsam-

mans hade utarbetat en synopsis till en programserie kring musiklivet i Berlin under mellankrigstiden: »Det hela kommer så småningom att resultera i ganska många program med pedagogisk inriktning och av skiftande utformning, bl.a. som feature-program.« Serien, som kallades *Brännpunkt Berlin*, omfattade 14 program sända på lördagskvällar våren 1979, och de olika avsnitten författades av bl.a. Hans Granlid, Uno »Myggan« Ericsson, Leif Zern, Jan Ling och Niklas Brunius.⁴⁸

Musikradiojazzen

Under senare delen av 60-talet fick den successiva förändring av den moderna jazzens status från populärmusik till konstmusik som pågått sedan 50-talet sin slutgiltiga bekräftelse i radions organisationsstruktur. I april 1966 tog Underhållningsavdelningen kontakt med Musikavdelningen för diskussion av »ev. överflyttande till musikavdelningen av den mer experimentella jazzen och dess producent Bo Broberg«.⁴⁹ Broberg själv förefaller dock ha varit måttligt intresserad: i ett uttalande daterat den 12 maj förklarar han att han hellre skulle se »en separat jazzsektion med relativt självständig ställning, budgetmässigt garanterad«. En viktig poäng med en sådan konstruktion vore enligt Broberg »det erkännande det skulle innebära av jazzen som konstnärligt egenartad uttrycksform samtidigt som det underströk musikformens kontinuitet, inte bara ur historisk utan även värderingssynpunkt«. Han menar vidare att frågan om avdelningstillhörighet är »relativt oväsentlig« och påpekar att han inte »har något emot att jazzen liksom tidigare sorterar på Underhållningsavdelningen«.⁵⁰

Underhandlingarna fortsatte dock, och i januari 1967 meddelas att Broberg själv hade föreslagit att han jämte sekreterare skulle överflyttas till Musikavdelningen, vilket avdelningens medarbetare var överens om att acceptera. I maj samma år nämns dock att den överföring av jazzmusiken till Musikavdel-

ningen som planerats från 1 juli 1967 tills vidare var bordlagd. I december är senaste nytt i »jazzfrågan« att Underhållningsavdelningen erbjudit Musikavdelningen att överta båda jazzproducenterna (Inge Dahl och Bo Broberg) inklusive sekreterare, tjänsterum och anslag, men Blomdahl ansåg att förslaget måste övervägas noga. I februari 1968 beslöts slutligen att »Bo Broberg och hans jazzprogram i P2« skulle överföras till Musikavdelningen, medan Inge Dahl och »P3-jazzen« skulle stanna på Underhållningsavdelningen. I sammanhanget påpekade von Heijne att även Dahl hade program i P2 varannan onsdag, och dessa program »måste således utgå«.⁵¹

Jazzprogram hade som nämnts börjat dyka upp i P2 redan 1963. Från hösten 1967 var den fasta tiden för jazzen i P2 tisdagar 22.30–23.15, med programrubriker som *Improviserat allehanda* och *My favourite things*. Jazz förekom också i *Jazz till midnatt* på onsdagarna och en gång i månaden i nattstudioprogrammen på torsdagarna. De följande åren tillkom allt fler jazzprogram i P2, och säsongen 1970/71 startades offentliga jazzkonserter anordnade i regi av Musikradion och direktsända i radio. Under säsongen gavs två serier med sådana konserter under rubrikerna *Club Jazz* och *Jazz i 2:an*. Följande säsong gavs en ny serie om fem konserter med Radiojazzgruppen under titeln *Vi går på jazzkonsert*. En serie om sex konserter med Radiojazzgruppen, sända från Södertälje, arrangerades våren 1973 under titeln *RJG-Spektrum -73*. Både denna serie och *Club Jazz* fortsatte de påföljande säsongerna. Bland de nya jazzprogramserier som tillkom under 70-talet fanns bl.a. *Your Duke* med Lasse O'Månsson och *Jazz bl.a.* med Ingmar Glanzelius, en önskeserie för »bluesälskarna« under titeln *Bluesy yours*, önskeprogrammet *Your Miles* och den musikhistoriska serien *Jazzens historia*.

Av generalprogrammet att döma förefaller jazzsektionen år 1977 ha bytt namn till »Improviserat varjehanda«. I programmet beskrivs sektionens intresseområde som improviserad musik »som är rent gehörmässigt baserad och inte förankrad vid en i förväg given notbild eller formeltradition«. För konsertserien

RJG-Spektrum hade detta år verkbeställningar gått till bl.a. Carla Bley, Palle Danielsson och Tony Coe.⁵² Vid denna tidpunkt var jazzen således väl integrerad i Musikradion och ägnades de olika slag av uppmärksamhet som av tradition tidigare kommit den historiska konstmusiken till del: tonsättarporträtt, önskeprogram, historiska översikter, specialiserade genrestudier, offentliga konsertserier samt stöd till musikformens allmänt erkända storheter i form av honorerade kompositionsuppdrag.

Avantgardet som tradition

En konsekvens av de genrespecialiserade programmens – t.ex. önskeprogrammens – förökning från mitten av 60-talet är att musikradiopublikens sammansättning, såsom den avspeglas i programutbudets utformning, ändrar karaktär: från en odifferentierad grupp av »musikälskare« tycks lyssnarna i musikradio-medarbetarnas ögon gradvis förvandlas till en heterogen samling av alltmer specialiserade sårintressen. Denna utveckling berör också »avantgardet«, d.v.s. den musikaliska modernismen, och dess plats i radioutbudet. Med en lätt generalisering kan sägas att modernismens förändrade status under den här aktuella tidsperioden innebär en förskjutning i just den ovan angivna riktningen: från att ha framstått som den självklara frontlinjen för musikalisk evolution i allmänhet tenderar den nyaste konstmusiken alltmer att bli en genre bland andra, med en egen historieskrivning och en efter hand alltmer cementerad kanon av centrala verk och komponister.⁵³ Ett redan omnämnt uttryck för denna utveckling är etablerandet av *Nya timmen*, önskeprogrammet för 1900-talsmusik; ett annat är de förändringar som märks i repertoaren i konsertserien Nutida musik.

Vid mitten av 60-talet förefaller dock den musikaliska modernismen fortfarande besitta en påtaglig dynamik. Som nämnts utgjorde *Musikalisk nattstudio* vid denna tid ett centralt forum för avantgardistiska experiment. I generalprogrammet för

1966/67 berättas att en »breddning av basen« för programmet skulle ske på grund av den moderna konstens tendens till integrering av de olika konstarterna; bl.a. planerades »en rad program, direkt komponerade för radio-mediet«. Följande säsong anordnades en gång i månaden en direktsänd *Nattstudio* i Radiohuset för inbjuden publik som ett slags komplement till Nutida musik-konserterna. *Nattstudion* blandade vid denna tid nutida musik, musiketnologi, debatt och jazz – jazzen förekom i vart fjärde program. Också säsongen 1968/69 var uppläggningsen likartad för »torsdagskvällarnas lilla minoritetsnöje i P2«. ⁵⁴ Den anrika rubriken *Nattövning* återupplivades också i en serie program under åren 1967–69 vilka innehöll »litterära nyheter, aktuell teater och musikaliskt avantgarde»; bl.a. presenterade programmet text-ljudkompositioner från en festival på Moderna museet i april 1968. ⁵⁵

Säsongen 1969/70 startade den fasta programpunkten *Timmen nu!*, sänd på torsdagar kl. 20–21 och avsedd att vara »ett forum för vår tid«. Programmet ersattes tre år senare av *Studio Torsdag!*, som sändes regelbundet fram till 1979. Till de återkommande inslagen i detta program hörde *Musikdramatik i vår tid* och *Nyaste nytt på skiva*. I programmet uppmärksammades även under 1973 den elektroniska musikens 25-årsjubileum – en tidsbestämning baserad på att Pierre Schaeffers *Études aux chemins de fer* från 1948 betraktades som det första elektronmusikverket. Elektronmusikprogrammen återkom regelbundet under de följande åren, och på våren 1974 hade programpunkten titeln *Elektronmusiken 26 år*. Serien presenterades till att börja med av Bengt Emil Johnson; efter hand medverkade även Lars-Gunnar Bodin samt, från säsongen 1977/78, Rolf Enström och Åke Parmerud.

Också under 70-talet gjordes försök i den litterär-musikaliska blandgenre som ofta använts i radions mer experimentella produktioner. Ett nytt program 1972/73 var *Seans* av Göran Bergendal och Bengt Emil Johnson; programmet innehöll »bl.a. mycket ny och mycket gammal musik« och hade även »litterära anknytningar«. Programmet tycks ha återkommit då och då under de

följande åren och återupplivades också hösten 1980; i programarkivet finns dock endast ett program (sönt 1977) bevarat. På det hela taget förefaller program av detta slag vid denna tid att ägnas en successivt allt mindre uppmärksamhet, både i Musikavdelningens interna diskussioner och i dess utåtriktade marknadsföring: vad som 10–15 år tidigare var uppseendeväckande experiment har vid slutet av 70-talet blivit ett »minoritetsnöje« bland andra.

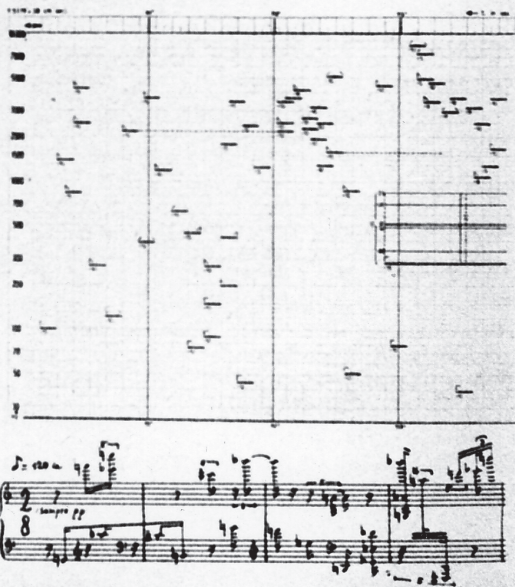
Elektronmusikstudion

Den märkligaste manifestationen av det modernistiska avantgardets betydelse inom radiomusiken under 60-talet var Elektronmusikstudion (EMS). Flera källor anger att elektronmusik framfördes för första gången i Sverige vid en Fylkingenkonsert den 24 oktober 1952.⁵⁶ I själva verket hade Kjell Stensson redan den 10 september 1951 i *Kuriosa i toner* presenterat elektroniska klanger från bl.a. morsetelegraf och sinusgenerator, men detta experiment omgavs inte av samma högkulturella prestige som senare modernistiska initiativ i genren. Oavsett var startpunkten för läggs fick dock de tidigaste elektronmusikförsöken få efterföljare under de nästkommande åren. En av de svenska pionjärerna på området var Bengt Hambræus, som 1955 vid elektronmusikstudion i Köln färdigställde verket *Doppelrohr II*.⁵⁷ I februari 1957 framfördes Stockhausens *Gesang der Jünglinge* i Fylkingen, och som nämnts debuterade elektronmusiken i Nutida musik-konserterna i november samma år.

I september 1957 framlades också i ett brev från Karl-Birger Blomdahl till dåvarande musikchefen Nils Castegren det första förslaget om inrättande av en elektronmusikstudio vid Sveriges Radio. Förslagets konkreta innehåll utgjordes av en PM från den norske tonsättaren Knut Wiggen, där denne skisserade en studio för experimentell forskning, elektronisk komposition, framställning av »lydkulisser for bruk innom Radiotjänst« och seminarie-

MUSIKENS ATOMER

Musikforskarna har fått sina egna atom-
experiment i den elektroniska musi-
ken. Striden står het om fenomenet.



Detta är elektronmusik. Obegripligt? Viss!

I programtidningen Röster i radio-TV presenterades elektronmusiken på detta sätt inför Nutida musik-konserten den 22 november 1957. Den åberopade obegripligheten understryks ytterligare av det faktum att ingen av de – i tidningen starkt förminskade – grafiska illustrationerna vid närmare påseende tycks ha något med elektronmusik att göra.

verksamhet. Blomdahl tillade endast att han ansåg förslaget vara »både realistiskt och fruktbart« samt att han menade det vara »hög tid att Radiotjänst börjar positivt delta i arbetet med de nya medel, som av allt att döma snart kommer att utnyttjas mera allmänt i musikaliska sammanhang«. ⁵⁸ Enligt en källuppgift framlade Musikavdelningen samma år ett förslag till direktionen rörande »inrättande av en studio för elektronisk musik vid SR«. ⁵⁹ Castegren förefaller dock i realiteten ha varit ganska ljumt inställd till idén; planerna på en sådan studio nämns inte i Musikavdelningens sammanträdesprotokoll vid denna tid, och i mars 1958 bad Castegren i ett brev till Rydbeck om att »få ärendet med den eventuella elektroniska studion överflyttat från musikavdelningen till annan instans« eftersom »ärendet inte på långa tag är tillräckligt berett«. ⁶⁰

Det största intresset för tillskapandet av studion fanns inte oväntat hos de ledande modernistiska tonsättare som på olika sätt var knutna till radion. I en PM från november 1958 argumenterar Ingvar Lidholm och Bengt Hambræus för att det vore »naturligt« att radioföretag stod bakom de flesta elektronmusikstudiorna i världen: »de elektroniska klangmedlen bli ju på sätt och vis mera 'radiomässiga' än det mesta annan musik«. ⁶¹ Också här betonas för övrigt, vid sidan av de konstnärligt-kompositorska aspekterna, de elektroniska uttrycksmedlens användbarhet för radiobruk i t.ex. »signatursignaler« eller ljudeffekter för radioteater. Blomdahl själv var som redan framgått mycket intresserad av elektronmusikens möjligheter, och »mimabanden« i hans *Aniara* (1959), »operahistoriens första elektronklanger«, var inspelade i »en enkom därför upprigga studio på radion«, vars faciliteter också Lidholm samma år utnyttjade i de tidigare nämnda lockropsbearbetningarna för baletten *Riter*. ⁶²

Under de närmaste åren ägde den elektronmusikaliska utvecklingen i Sverige rum utanför SR:s domäner. År 1960 inrättades på initiativ från Fylkingens medlemmar i ABF-huset i Stockholm en liten elektronmusikstudio, »Stockholmsstudion«, vilken med Wiggen som expert framför allt bedrev kursverksamhet på elek-

tronmusikområdet. År 1963 dyker så åter planer på en studio i SR:s regi upp. I en skrivelse daterad den 19 september 1963 argumenterar Blomdahl för att de senaste årens utveckling bevisat riktigheten av de åsikter han hävdade sex år tidigare. Han hänvisar till det utredningsarbete som bedrivits vid ABF:s studio av Knut Wiggen och civilingenjör Tage Westlund och menar att »den mest rationella och rimliga lösningen» vore att SR ansvarade för realiserandet av det projekt som Wiggen och Westlund föreslagit. Blomdahl påpekar vidare att »då den yttersta målsättningen för verksamheten vid studion är av musikaliskt konstnärlig art, bör studion lyda direkt under musikchefen»; det förtjänar att noteras i sammanhanget att Blomdahl vid denna tidpunkt redan hade blivit erbjuden tjänsten som musikchef.⁶³ Den 20 september beslöt direktionen att en elektronmusikstudio skulle inrättas.⁶⁴

Vid ett sammanträde den 10 oktober 1963 mellan representanter för Musikavdelningen och Tekniska avdelningen tillsattes en arbetsgrupp med uppgift att utreda »praktiska betingelser för inrättande av en studio för experimentell musik vid Sveriges Radio». Arbetsgruppen, som bestod av Hambræus från Musikavdelningen, Kjell Stensson, Anders O. Sundqvist och Per-Olof Wall från Tekniska avdelningen samt Westlund och Wiggen som konsulter, lade i december samma år fram en utredning där en uppbyggnadsplan för studion skisserades. Efter »grundläggande undersökningar» under första halvåret 1964 skulle en successiv utbyggnad ske i tre årslånga etapper för att vara avslutad i mitten av 1967.⁶⁵

Enligt årsboken för 1964 anställdes detta år två civilingenjörer för att helt ägna sig åt uppbyggnaden av den kommande elektronmusikstudion, och »i bästa fall» beräknades studios första verksamhetsår börja vid årsskiftet 1965/66. Utbyggnadsplanen godkändes av styrelsen den 27 augusti 1964. På ett sammanträde rörande studios organisation den 11 september fastställdes dess namn till »Sveriges Radios elektronmusikstudio», i dagligt tal förkortat till EMS. Vid samma tillfälle beslöts att en samarbetsgrupp skulle bildas med tre representanter från Tekniska avdel-

ningen (Claes Wachtmeister, Stensson och Sundqvist) och tre från Musikavdelningen (Blomdahl, Hambræus och Wiggen). Ordförande och budgetansvarig var Blomdahl. Wiggen skulle som studioledare organisatoriskt tillhöra Musikavdelningen, medan teknikerna skulle tillhöra Tekniska avdelningen.⁶⁶

På grund av brist på lämpliga lokaler i radiohuset förlades studion till de gamla studiolokalerna på Kungsgatan 8. Studion planerades vid denna tidpunkt senare få permanenta lokaler i den nya orkesterstudion, d.v.s. den redan planerade men långt senare fullbordade Berwaldhallen. I den under 1965/66 färdigställda mindre studio som kallades »klangverkstaden« producerades »två större kompositioner«, varav Leo Nilsons och Ralph Lundstens *Aloha Arita* sändes i radio i maj 1966 och utgavs på LP-skivan *Dokumentation I*. En sexton minuters ljud- och bildkomposition för TV gjordes också av Lundsten under titeln *EMS nr 1*; verket beskrivs i årsboken som »en bild-ljud-komposition med avancerad trickfilm, elektronisk bild och elektroniskt ljud«, där »bild och ljud komponerades parallellt för att uppnå en svetsad enhet där bilderna inte illustrerar musiken, musiken inte bilderna«.⁶⁷

I generalprogrammet förutspåddes säsongen 1967/68 bli »den första riktigt spännande« för elektronmusikstudion, och resultaten av tre års uppbyggnadsarbete skulle redovisas vid årsskiftet »då de första elektronmusikaliska kompositionerna kommer att bli producerade i den nya stora studion«. Klangverkstaden var fullbokad från 1 juli t.o.m. november 1967 för produktion av ljudillustrationer och beställningsverk. Gunnar Bucht planerades framställa ett »pedagogiskt grundmaterial för undervisning i elektronisk musik«. Studenter från Musikhögskolans kompositionsklass var verksamma i klangverkstaden, och beställningar av elektronmusikverk hade gått till Folke Rabe och Jan W. Morthenson.⁶⁸ Under säsongen producerades i klangverkstaden »en rad autonoma musikkompositioner samt ljudillustrationer till radio- och tv-program«. Den största uppmärksamheten väckte en serie text-ljudkompositioner »där radikala poeter fick prova på

vad en elektronmusikstudio har att erbjuda dem«. Fr.o.m. denna säsong bevakades också verksamheten vid studion i det då och då återkommande P2-programmet *Nytt från EMS*. Sammanlagt gjordes under året ett 30-tal kompositioner, och enligt årsboken 1968 utgavs fem skivor med dessa verk (dock finns endast två EMS-skivor med i årsbokens förteckning över årets utgivning-ar).⁶⁹

Redan innan den egentliga »stora« elektronmusikstudion vid EMS hade tagits i bruk började man diskutera planer på att överföra studion från SR till en för ändamålet bildad stiftelse, detta mot bakgrund av de höga kostnaderna för anskaffning och drift av den dator som man planerade installera i studion. I april 1967 omnämns dessa planer i ett brev från Knut Wiggen.⁷⁰ På hösten samma år godkände arbetsutskottet idén om att bilda en stiftelse bestående av intresserade institutioner, vilka också skulle finansiera projektet. I november meddelades att FST (Föreningen svenska tonsättare) ställde sig positiv till att delta i diskussionerna kring denna stiftelse, och dessa diskussioner fortsatte under hela det följande året.⁷¹ Den officiella invigningen av EMS var planerad till den 27 augusti 1968, men invigningen måste uppskjutas bland annat på grund av att »vissa komponenter som behövs för studion inte längre tillverkas»; dock skedde en demonstration för vissa inbjudna på planerat invigningsdatum.⁷²

Den under säsongen 1968/69 beställda datorn för styrning av studion levererades i början av 1970. Vid det laget hade huvudmannskapet för EMS övergått från SR till den planerade stiftelsen, som hade bildats av Musikaliska akademien, SR och »FylFST« (en stiftelse bildad av FST, Fylkingen och SKAP) och påbörjat sin verksamhet den 1 november 1969 med Tore Browaldh som ordförande. Till studioledare och tillika styrelsens sekreterare utsågs i december Knut Wiggen.⁷³ Stiftelsens stadgar tillförsäkrade SR rätt att använda studios kapacitet med minst 50 procent. I generalprogrammet för 1969/70 berättas att under säsongen nio kompositioner av »Musikavdelningens tonsättargrupp vid EMS« (Lars-Gunnar Bodin, Gunnar Bucht, Bengt

Emil Johnson, Arne Mellnäs och Jan W. Morthenson) planerades uruppföras i radio, och dessa tonsättare skulle också svara för »en serie pedagogiska program om den elektroniska musiken som börjar sändas under säsongen«. ⁷⁴ Någon sådan programserie står dock inte att finna i programarkivet; möjligen realiserades dessa planer i stället i form av inslag under den återkommande rubriken *Nytt från EMS*.

Från början av 70-talet förefaller emellertid entusiasmen från Musikavdelningens sida gentemot EMS successivt avta. Radions intresse för studion tycks till stor del ha sammanhängt med Blomdahls personliga engagemang för elektronmusiken och hans visioner om dess framtidsmöjligheter, och i och med hans bortgång fanns inte längre någon centralt placerad person inom Musikavdelningen som prioriterade studion. Enhörnings intresse för EMS framstår som betydligt svalare än hans företrädares: redan i november 1968 hade han som ny tillträdd musikchef föreslagit »en diskussion om den ideologiska sidan av EMS-verksamheten«. ⁷⁵ Med anledning av en varslad neddragning av de ekonomiska resurserna för det kommande budgetåret meddelades i februari 1973 att Musikavdelningens bidrag till studion skulle minskas. I juni samma år ändrades stiftelsens organisation i och med att FylFST upplöstes, varvid endast SR och Musikaliska akademien kvarstod som huvudmän. Följande år beslöts att SR skulle trappa ner sitt engagemang i EMS, och Nordenskiölds ambition var att studion skulle bli en självständig musikinstitution. ⁷⁶ Den 28 april 1975 fick EMS nya stadgar: SR drog sig ur som huvudman och avstod från rätten att utnyttja 50 procent av studiokapaciteten men kvarstod i styrelsen med en ledamot (Enhörning). Staten övertog ekonomiskt och administrativt ansvar via Musikaliska akademien, som nu var stiftelsens enda huvudman. ⁷⁷

TV-musikens glansperiod

Vid mitten av 60-talet var musikprogrammen en etablerad, om än kvantitativt relativt blygsam del av TV-utbudet. Det anseende som radions musikavdelning åtnjöt under Blomdahls chefskap omfattade också TV-musiken; som nämnts var Blomdahl konstnärlig ledare för den konstmusikaliska verksamheten i både radio och TV. Det nära samarbetet mellan radions och televisionens musikansvariga fortsatte även efter det att en musiksektion år 1965 inrättats som en separat programproducerande avdelning inom TV-organisationen, skild från TV-teatern. Inom televisionen vidarefördes den beställningsverksamhet som efter hand gjort radion till en viktig faktor i musiklivet, och flera av de mest bemärkta musikdramatiska produktionerna i TV vid denna tid kom till som resultat av verkbeställningar. Andelen musik i programutbudet – i programstatistiken indelad i kategorierna »opera, balett etc.», »sång och musik» och »musikbildande program» låg under senare delen av årtiondet kvar på den nivå som uppnått de närmast föregående åren, d.v.s. ca 3 procent av programtiden eller ca 80 timmar per år.

På operasidan genomfördes under dessa år ett par uppmärksammade produktioner. År 1966 sändes Åke Falcks iscensättning av Dallapiccolas *Nattflyg*, ett verk komponerat kring 1940 och tidigare (1954) framfört som studioopera i radio. I Falcks uppsättning medverkade bl.a. Elisabeth Söderström och Erik Sædén. Samma säsong gavs också i samarbete med Kungliga teatern Janáček:s *Testamentet* i regi av Göran Gentele. Operasändningarna 1967 inkluderade Ingvar Lidholms TV-opera *Holländarn*, också i regi av Åke Falck och med Söderström och Sædén bland de medverkande. *Holländarn* väckte också internationell uppmärksamhet och prisbelönades vid staden Salzburgs internationella tävling för original-TV-operor.

Bland balettföreställningarna 1966/67 fanns Cullbergs *Ungersvennen och de sex prinsessorna* till musik av Gösta Nystroem samt beställningsverken *Jesaja* av Ivo Cramér till Kurt Lindgrens

musik och *Dygnets timmar* av Birgit Åkesson och Kåre Gunder-
sen med musik av Bengt Hallberg. Påföljande säsong var den
mest uppmärksammade balettproduktionen beställningsverket
Riedaglia med koreografi av Alvin Ailey, musik av Georg Riedel
och Lars Egler som producent. Dansarna kom från Alvin Ailey
Dance Theater i New York, och verket vann sin klass i Prix Italia.
Samma säsong gjordes också ett beställningsverk av Birgit Cull-
berg, *Babels torn*, till musik av Rosenberg.

Tidens experimentella musikaliska strömningar, med företeel-
ser som happenings och instrumental teater, avspeglades också i
TV-utbudet. Exempelvis sändes säsongen 1964/65 under titeln
Spel eller skådespel ett stycke »musikalisk teater» av Karl-Erik
Welin, vid denna tid beryktad efter det olycksaliga missödet med
en motorsåg vid ett arrangemang på Fylkingen i mars 1964. Inom
den ännu relativt unga televisionen gick detta slags experiment
hand i hand med ett nyfiket utforskande av mediets tekniska och
konstnärliga uttrycksmöjligheter, t.ex. i det i maj 1965 sända ex-
perimentprogrammet *Kompositioner för television* av Jan W.
Morthenson och konstnären Olle Bærtling. Säsongen 1966/67
producerades ett flertal program av experimentell karaktär, så-
som t.ex. Karl-Birger Blomdahls bild-ljudkomposition *Altiso-
nans*, Mauricio Kagels elektronisk-konkreta musikaliska en-
mansteaterstycke *Antithèse*, John Cages *Fontana Mix* med Cathy
Berberian som solist och Ralph Lundstens tidigare nämnda bild-
ljudkomposition *EMS nr 1*. Bland program i samma genre påföl-
jande säsong fanns bl.a. *Solo för Karl-Erik Welin* av Sylvano
Bussotti, *Polonaise – komedi för fyra tromboner* av Jan Bark och
Folke Rabe samt TV:s beställningsverk *Mannen som övergav bilar*,
en film av Ken Dewey med musikcollage av Folke Rabe.

Den redan under 50-talet etablerade synen på TV som ett
medium framför allt lämpat för musikpedagogiska insatser kom
till uttryck i fortsatta serier av repetitionsprogram med Celibi-
dache och den nu fullt utbyggda Sveriges Radios Symfoniorkes-
ter. Orkesterns utlandsturné till Tyskland på hösten 1967 resul-
terade för övrigt också i en dokumentärfilm, gjord av Lars Egler.

På våren 1968 bidrog TV med flera program inom ramen för *Radiokonservatoriet*, bl.a. ett program om medeltiden med utgångspunkt i målningarna i Härkeberga kyrka. Under senare delen av 60-talet introducerades också ett musikaliskt aktualitetsmagasin i TV i och med *Musikhorisont*, som med Bo Teddy Ladberg som värd sändes två gånger säsongen 1966/67 och ytterligare fyra gånger påföljande säsong.

Vid TV:s kanalklyvning i slutet av 1969 organiserades programarbetet på olika sätt i de två kanalerna. TV1-organisationen var inte indelad i fasta avdelningar eller sektioner; programproduktionen sköttes i stället av projektgrupper sammansatta för varje enskilt programprojekt. Inom TV2 fanns fem programgrupper, varav en var teater- och musikredaktionen. År 1973 omorganiserades dock TV1, varvid sju redaktioner, bland dem en musikredaktion, bildades. Intresset för det tidigare så intima samarbetet med radions musikavdelning tycks under den första tiden efter kanalklyvningen ha avmattats vad gäller TV1, medan man på TV2 upprätthöll en viss kontakt med radion.⁷⁸ Senare under 70-talet kom dock både inom TV1 och TV2 ett flertal samarbetsprojekt med Musikradion till stånd. Under TV2:s uppbyggnadsskede, då kanalens sändningstid var avsevärt mindre än TV1:s, var också andelen musikprogram i TV2-utbudet lägre än i grannkanalen. Under större delen av 70-talet står så musikprogrammen för ca 4 procent av TV1:s utbud och ca 3 procent av TV2-sändningarna. Mot slutet av årtiondet ökar musikandelen i bägge kanalerna till ca 5 procent. Siffrorna är dock inte direkt jämförbara med tidigare år, eftersom kategorin musik i programstatistiken fr.o.m. 1970/71 också innefattar »underhållningsmusik». I TV1 är konstmusikens andel av utbudet genomgående ungefär densamma som under enkanalstiden, medan den i TV2 ligger något lägre.

Kvantitativt dominerades musikutbudet efter kanalklyvningen liksom tidigare av konsertutsändningar, ofta upplagda i de musikpedagogiska former man ansåg kongeniala för TV; i bägge kanalerna försökte man »popularisera' den seriösa musiken

genom pedagogiskt upplagda serier och nya programformer».⁷⁹ Under första hälften av 70-talet sändes i TV1 den blandmusikaliska serien *Allsköns musik* med populära presentatörer som Lenart Swahn, Alicia Lundberg och Oscar Hedlund. Serien presenterade musik »från pop till klassiskt«, och TV-programmen följdes säsongen 1974/75 också upp av anslutande program i Musikradion. Ett annat slags musikpedagogisk insats var de kurser i gitarr- och blockflöjtspel som år 1972 respektive 1974 genomfördes i samarbete mellan Kursradion och TV2.

De musikprogram som väckte den största uppmärksamheten var emellertid de mer påkostade balett- och operaproduktionerna. Vid starten av TV2 knöts Cullbergensemblen för ett år till denna kanal genom ett avtal med Riksteatern. Säsongen 1969/70 producerades flera balettprogram, varav det mest uppmärksammade hette *Rött vin i gröna glas*. Programmet producerades av Måns Reuterswärd, som med hjälp av chroma-keyteknik skapade nya visuella sammanhang, där dansarna t.ex. kunde röra sig »i« en oljemålning. Programmet vann år 1971 sin klass i Prix Italia. Bland senare Cullbergprogram märktes baletten *Revolt* (1972) till musik av Bartók. I TV1 gjordes 1969 en experimentell »färgbalett« kallad *Kaleidovision* med koreografi av Ivo Cramérs hustru Tyne Talvo och musik av Arne Mellnäs.

Den märkligaste musikproduktionen under 70-talet, och en av svensk televisions största satsningar genom tiderna, var dock Ingmar Bergmans uppsättning av *Trollflöjten*. Föreställningen sändes i TV2 med samsändning i Musikradion på nyårsdagen 1975. Produktionen var på alla sätt väl planerad och förberedd – förarbetet hade varat i tre år. Valet av Mozarts mest populärt klingande opera var ägnat att slå an hos en bred publik, librettot var nyöversatt av Alf Henrikson, och man hade i produktionen bemödat sig om att göra texten tydligt uppfattbar. Operan spelades in i en i studion uppbyggd kopia av Drottningholmsteatern, komplett med det åldriga teatermaskineriet, vilket förlänade uppsättningen en särskild charm. Radiokören och Radiosymfonikerna dirigerades av Eric Ericson, och i rollistan fanns ruti-

nerade operasångare som Birgit Nordin, Ragnar Ulfung och Erik Sædén. *Trollflöjten* innebar också ett stort genombrott för Håkan Hagegård, vilken i rollen som Papageno etablerade sig som folk-kär operaartist i en omfattning som varit få förunnad sedan Jussi Björlings dagar. Inför TV-sändningen utgavs föreställningen också i en grammofoonversion som blev en för operagenren osedvanlig försäljningssuccé.⁸⁰ Föreställningen följdes även upp med ett studiematerial producerat av Musikradion inför säsongen 1975/76. Några efterföljande musikdramatiska iscensättningar av samma dignitet producerades däremot inte – trots den stora framgången förblev *Trollflöjten* en engångsföreteelse.

Melodiradion problematiserad

Vid tiden för 1966 års kanalomläggning var utbudet av egentlig Melodiradio, d.v.s. det oproducerade flödet av grammofoonmusik, som störst. Säsongen 1966/67 innehöll Melodiradions totala sändningstid om 8 545 timmar ca 7 260 timmar musik och blandad underhållning (5 460 respektive 1 800 timmar), 725 timmar ungdomsprogram, 120 timmar barnprogram och 435 timmar informativa program. Kategorin »populär klassisk musik«, som de närmast föregående säsongerna hade beretts ett visst utrymme i Melodiradion, nämns över huvud taget inte i detta års programstatistik. Begreppet Melodiradio hade tidigare använts både för en typ av programutbud och för en radiokanal – P₃, som ju tillkommit enbart för att ge möjlighet till melodiradiosändningar på kvällstid. Efter kanalomläggningen fann sig dock Georg Eliasson föranledd att påpeka för Underhållningsavdelningens medarbetare »att begreppet 'Melodiradio' som namn på kanalen efter kanalomläggningen inte finns längre. Nu heter kanalen P₃ och 'Melodiradio' är lika med skval.«⁸¹

Begreppet Melodiradio stod dock också för en viss bestämd organisationsform för programarbetet, nämligen Grammofoonredaktionen och dess producenters verksamhet med syfte att

skapa en allsidig och funktionell »ljudtapet« för P3-lyssnarna. Liksom på andra programområden jämfördes den svenska modellen gärna med förhållandena vid andra europeiska public service-företag. År 1972 omnämns t.ex. i ett mötesprotokoll med viss stolthet att man inom Danmarks Radio ansåg Melodiradion vara en bra förebild och att studiebesök hade gjorts vid SR inför ett eventuellt införande av en motsvarande kanal i Danmark.⁸² Å andra sidan hade Eliasson vid besök i Storbritannien imponerats av BBC1 och BBC2, av deras »intensivare och mer entusiastiska« presentatörer och speciellt av »hur mycket skivpratarna där hinner prata jämfört med i Sverige«.⁸³

Hos Grammofonredaktionens medarbetare fanns dock under 70-talet tydliga ambitioner att utveckla andra programformer än den traditionella Melodiradion. Vid ett möte i september 1974 fördes sålunda en diskussion av hur redaktionens arbete kunde utvecklas:

Stig Olin berättade, att tidigare har man sagt att melodiradion ska fungera som en slags ljudtapet. Oengagerad musik mellan rubricerade program. [...] Stig föreslog att vi ska ha en mer engagerande melodiradio. Även melodiradio ska vara bra »radioprogram«. Vi ska försöka öka den svenska repertoaren. Spela den nya popen i större utsträckning. Lancera unga svenska musiker etc. Vår ambition ska vara att följa vår tids utveckling.⁸⁴

Närvarande melodiradioproducenter invände att de redan ansåg sig göra en engagerande melodiradio, vilket dock Olin ställde sig frågande inför. Diskussionen fortsatte ett par månader senare, varvid också röster höjdes för den traditionella melodiradioformen: den oproducerade melodiradio som fanns kvar i programtablån var uppsplittrad i korta bitar (»det finns knappast någon *hel* melodiradio-timme kvar«), vilket gjorde det svårt att uppnå bredd på utbudet. »Saknar inte lyssnarna oengagerad melodiös avkoppling?« undrade producenten Folke Eng. Åter framhölls att

melodiradioproducenterna behövde mer tid för sitt arbete. Diskussionen ägnades också frågan om vilken musik som skulle spelas, hur man skulle bedöma »musikkvalitet« och i vilken utsträckning »politisk eller angripande musik« skulle få förekomma. Eftersom man redan samarbetade med Musikavdelningen borde man också samarbeta med Ungdomsradiön, och det framhölls som viktigt att en viss åldersspridning fanns bland melodiradioproducenterna. Bilagd mötesprotokollet finns en lista, sammanställd av producenten Kjell Ahlkvist, med 38 förslag på artister som enligt hans mening borde spelas mer i Melodiradiön; bland namnen på listan återfinns främst representanter för genrer som svensk proggmusik, soul, countryrock och folkrock.⁸⁵ Trots denna omsorg om melodiradioformen fortsatte dock den stadiga ökning av utbudet av producerade grammofonprogram på bekostnad av melodiradioflödet som pågått ända sedan mitten av 60-talet. Som framgår av tabell 5 (se bilaga) halveras sändningstiden för »lätt grammofon« av melodiradiotyp från 1966 till 1979, och de populärmusikprogramkategorier för vilka sändningstiden i stället ökar under denna period är framför allt »blandad underhållning« och »kåseri med grammofon«. Ett par år efter den refererade diskussionen uttalade sig också Grammofonredaktionen för ett bibehållande av de producerade grammofonprogrammen och avskaffande av begreppet »musiktapet«.⁸⁶

Producerade grammofonprogram under 70-talet

I 1971 års årsbok berättas att Grammofonredaktionens verksamhet under den gångna säsongen hade »utökats och fått en allt större bredd«. Programmet *Parad* presenterade »alla nya svenska inspelningar«. »Det bästa ur denna repertoar« spelades också i *Melodier på svenska*, och »de mest etablerade« svenska artisterna presenterades i *Sextetten*. *Veckans svenska LP* var ett »specialprogram för svenska LP-inspelningar av underhållningskaraktär«, och *På estraden* var »något i samma stil fast här är det fråga om

nya utländska sk live-LP-inspelningar». Grammofonredaktionen producerade också bl.a. *Godnattmusik*, *Nattsextetten*, *Melodikrysset*, *I afton dans med ...*, *Vi kommer tillbaka* och countrymusikprogrammet *Western saloon*. »För några av grammofonredaktionens program har vid enstaka tillfällen under 1970–71 noterats jämförelsevis höga lyssnarsiffror«, lyder årsbokens något blygsamma sammanfattning av redaktionens insatser.⁸⁷

Bland det tidiga 70-talets grammofonprogram fanns också den särpräglade serien *Bättre sänt än aldrig*, vilken startade våren 1971. Programmet gjordes av Lasse O'Månsson och Bengt Wittström, med den senare som bollplank för O'Månssons milt vanvettiga bisarrerier. Programserien presenterade genomgående tämligen udda skivor, framletade ut grammofonarkivets skrymslen; bl.a. inleddes varje program med en ny version av »Tiger rag«, av vilken de mest häpnadsväckande inspelningar visade sig existera. År 1976 följdes *Bättre sänt än aldrig* av *Skvalpratarna*, likaledes med O'Månsson och Wittström som presentatörer.

Sortimentet av grammofonprogram utökades efter hand med allt fler genrespecialiserade programpunkter eller programserier med andra slags genomgående teman. Vid mitten av 70-talet producerade Grammofonredaktionen exempelvis filmmusikprogrammet *Det hörde vi på bio*, operettprogrammet *För operettvänner*, programmen *Skivdisken* och *Nyhört*, vilka presenterade nyutgivna skivor, countrymusikprogrammen *Western Saloon* och *Howdy Stranger*, serien *Instrumentparaden*, där varje avsnitt fokuserades på något instrument och dess musikaliska egenheter, samt *Dansbandsdax* och *Veckans svenska LP*. Grammofonredaktionen tog också över allt fler av popprogrammen, vilka tidigare hade ansetts höra till Ungdomsredaktionens ansvarsområde. År 1974 flyttade Lennart Wretling över från Ungdomsredaktionen till Grammofonredaktionen, där han bl.a. gjorde *Tusen och en låt*, och Grammofonredaktionen producerade också popprogrammet *Pop non stop*. På hösten 1975 diskuterades vad man ansåg vara en brist på program med 60-talspop respektive musik för äldre lyssnare, och några månader senare hade planeringen av

två serier med arbetstitlarna *För oss kring de 30* och *För oss kring de 60* påbörjats. När serierna gick i etern hade titeln på det förstnämnda programmet, som alltså presenterade 60-talsmusik för dem som varit unga under det föregående decenniet, ändrats till *Pop från igår*.⁸⁸ Efter hand som popmusikpubliken åldrades inlemmades alltså denna »ungdomsmusik« alltmer i radions ordinarie utbud av lätt musik, samtidigt som Ungdomsredaktionen vid denna tid i stor utsträckning prioriterade annat programmaterial framför musiken.

Ett av de program som Grammofonredaktionen övertog från Ungdomsredaktionen var *Kvällstoppen*, programmet som en gång i veckan redovisade en lista över skivförsäljningen i Sverige. Under 60-talet hade listan nästan helt dominerats av singelskivor. Efter hand som försäljningen av LP-skivor ökade började emellertid också dessa dyka upp på listan, och i september 1969 infördes en separat lista över de 5 mest sålda LP-skivorna (vilka i regel också noterades på den »ordinarie« listan, som omfattade de 20 mest sålda skivorna av alla kategorier).⁸⁹ I augusti 1972 påbörjades diskussioner om överflyttning av *Kvällstoppen* från Ungdomsredaktionen till Grammofonredaktionen med motiveringen att programmet inte var »något producerat program och inget direkt pop-program«, och i januari 1973 övertog Grammofonredaktionen programmet.⁹⁰ Bakom Ungdomsredaktionens ljumma intresse för programmet låg också betänkligheter mot den draghjälp radion kunde befaras ge åt den kommersiella musikindustrin genom att presentera en försäljningslista. Kritik riktades också mot brister i underlaget för listans konstruktion. I november 1973 hade Greg Fitzpatrick (en amerikansk musiker som arbetade vid SAM-distribution, den progressiva musikkörelsens största distributionsbolag) inför Stig Olin hävdatt att *Kvällstoppen*-listan var »helt felaktig« på grund av brister och felkällor i rapporteringen från skivaffärerna. På Olins förslag beslöts därför att rangordningen på den nedre halvan av listan, platserna 11–20, skulle tas bort, en nyordning som infördes vid årsskiftet 1973/74. Kritiken upphörde emellertid inte med denna åtgärd –

bl.a. anmäldes programmet till Radionämnden men friades – och den 19 augusti 1975 sändes *Kvällstoppen* för sista gången. Tio dagar senare startade efterföljaren *Skivspegeln*, som spelade spår från den gångna veckans tio mest sålda skivor (vid det här laget nästan uteslutande LP-skivor), men som också var avsett att »stimulera annan typ av musik som inte ligger på försäljningslistan».⁹¹

I juli 1976 hölls ett möte mellan Grammofonredaktionen och Grammofonleverantörernas förening angående principerna för sammanställning av *Skivspeglens* lista. Diskussionen gällde vem som skulle sammanställa listan, hur de tillfrågade butikerna skulle väljas ut samt problemet med att en och samma lista upptog både singlar och LP-skivor. Vid ett nytt möte den 23 november förhandlades en modell fram enligt vilken Svenska Testhuset skulle ta fram uppgifter för listan, vilket dock Grammofonredaktionens medarbetare ställde sig starkt kritiska till. Efter ännu ett möte en vecka senare framkom ett nytt förslag: SR skulle fortsätta att ta fram uppgifterna för listan på basis av rapporter från 325 skivaffärer (både en generell lista med 35–50 titlar och en särskild singellista med 20 titlar), men listan skulle förnyas endast var 14:e dag.⁹² Den 27 februari 1977 infördes nyordningen; *Skivspegeln* presenterade nu varannan vecka en lista över de 10 mest sålda LP-skivorna alternerande med en lista över de 10 mest sålda singlarna. Kritiken upphörde emellertid inte heller denna gång, och den 9 juni 1978 sändes *Skivspegeln* för sista gången. I det sista programmet meddelade programledaren Ulf Elfving:

Nån försäljningslista blir det inte i fortsättningen, eftersom utvecklingen på det kulturpolitiska området de senaste åren har medfört, att Radionämnden i en bedömning i går ansåg, att Sveriges Radio inte i återkommande program ska lämna en kontinuerlig redovisning över försäljningen av en viss produkt.⁹³

Toppliste-program av *Kvällstoppens* typ erbjuder tacksamma redskap för hågkomst av favoritmelodier från gångna tider: en listplacering och ett datum som bekräftar att lyssnaren inte är ensam om sina musikaliska preferenser. Det låg alltså nära till hands att använda listprogrammen som underlag för återblickande programpunkter, och säsongen 1969/70 startade *Kavalkad*, som presenterade skivor från äldre kvällstopps- och svensktoppslistor. Programmet sändes en gång i veckan och blev snabbt populärt, inte minst bland Grammofonredaktionens medarbetare, som 1975 begärde och beviljades utökning av programtiden till två sändningar per vecka.⁹⁴

Det andra program som tjänade som källa till material för *Kavalkad*, *Svensktoppen*, hörde till radions absolut största publikmagneter; exempelvis angavs programmets lyssnarsiffror i mars 1972 till hela 36 procent av befolkningen.⁹⁵ Genregränserna mellan pop och svensktoppsmusik drogs i början av 70-talet fortfarande till stor del på grundval av språkvalet i sångtexten. Även om som nämnts enstaka svenskspråkiga låtar började dyka upp på *Tio i topps* lista i slutet av 1969 hade de i regel lättare att göra sig gällande på svensktoppslistan.⁹⁶ Det hade därför i praktiken ingen större betydelse när man i februari 1970, i samband med beslutet att fr.o.m. 1 mars även LP-skivor skulle testas till *Svensktoppen*, fastställde att den berörda »artisten, kapellmästaren, sånggruppen» skulle få avgöra om skivan i stället skulle testas till *Tio i topp*.⁹⁷

Kontroverserna kring topplistorna lämnade inte heller det folkkära svensktoppsprogrammet oberört. I oktober 1971 berättade Folke Erbo vid ett redaktionschefsmöte att »ett grammofonbolag och några artister sagt ifrån att de inte ville att deras skivor skulle testas till *Svensktoppen*. De vill inte riskera att skivorna floppar.» Georg Eliasson menade att detta kunde innebära att man inte fick »någon kvalitet» på programmet och att det skulle kunna »bli inne att inte vilja testas på *Svensktoppen*». Ärendet föranledde dock ingen åtgärd, och inte heller SAM-distributionsupprop i oktober 1971 till landets skivhandlare med uppmaning

att be SR upphöra med *Svensktoppen* resulterade i några förändringar.⁹⁸ Ett problem som i stället ägnades större uppmärksamhet var det stora inslaget på listan av svenskspråkiga coverversioner av utländska (framför allt engelska och amerikanska, men även t.ex. latinamerikanska) hitlåtar.⁹⁹ I december 1972 presenterades ett förslag till en omorganisation på försök av programmet, bl.a. innebärande »25 % tillägg av helsvenska låtar» och att man skulle spela nya svenska låtar i *Gomorron* före varje veckas testomgång för att göra reklam för *Svensktoppen*. Vid ingången av 1974 ändrades så reglerna för programmet så att listan endast fick innehålla helsvenska låtar, och samtidigt infördes den så kallade »tioveckorsregeln» för att befrämja omsättningen av låtar på listan.¹⁰⁰

Programmet har som bekant hört till de mer långlivade på radiomenyn och överlevt både regeländringar, radionämndsansmälningar, programledarbyten (den regerande »Mr. Svensktoppen» när detta skrivs i slutet av 1997, Kent Finell, debuterade med stor framgång som ersättare för Ulf Elfving redan 1972) och till och med en temporär nedläggning under perioden juni 1982 – oktober 1985. Graden av särart hos svensktoppsmusiken jämfört med annan samtida populärmusik har varierat genom åren, beroende på växlande principer för låturval och omröstningsförfarande. Programmet har dock i stort sett bibehållit sin popularitet som ett på samma gång tillräckligt spännande och tillräckligt harmlöst musikaliskt tävlingsprogram, efter hand också som en av våra mest pålitliga massmedieriter.

Ungdomsradiön, politiken och musiken

I och med att ungdomsprogrammen i april 1964 överfördes till Underhållningsavdelningen stadfästes i radions organisation uppfattningen att ungdomslyssnarna som grupp framför allt definierades av sitt intresse för en åldersspecifik musikgenre – popmusiken. Den oproblematiske kopplingen mellan ungdom

och popmusik varade dock inte längre än till slutet av 60-talet, och genom hela 70-talet kom en kamp att utspelas inom Ungdomsredaktionen, och mellan denna och övriga underhållningsansvariga redaktioner, om vad som definierade ungdomsradio i kontrast mot radiounderhållning i allmänhet.

På musikområdet kom konflikterna till stor del att handla om motsättningen mellan »progressiv« och »kommersiell« musik – musiken utgjorde genom hela perioden en viktig, om än efter hand alltmer problematiserad, ingrediens i ungdomsprogrammen. Vid kanalomläggningen 1966 hade dessa placerats i P3, och popprogrammen upptog säsongen 1966/67 ungefär två timmar per dygn. Bland popprogramtitlarna fanns *Pop 67*, *Tio i topp*, *Popligan* och *Svenska popnyheter*, och presentatörer var bl.a. Klas Burling, Leif H. Anderson, Rune Hallberg och Carl-Eiwar. Man hade emellertid också försökt integrera popen i ungdomsprogrammen i sin helhet, och chefen för ungdomssektionen, Hasse Linder, hade lyckats bygga upp »en särskild pop- och ungdomsradio med en mängd nya programtyper, som inte bara har med musik att göra«. Som exempel på detta slags program nämns i årsboken Robban Brobergs och Björn Johnsons *Hörröh* och Kjell Alinges *Zzzzummer* samt *Opopoppa* på Skansen, »där popen har blivit förevändningen för en musikpedagogisk lek».¹⁰¹ Ur serien *Zzzzummer* finns två upplagor bevarade i programarkivet, sända den 20 juni 1966 och den 9 augusti 1967. Programmet blandade musik med reportage kring företeelser av specifikt ungdomsintrasse och sketcher. Det innehöll också inslag av rapsodiska diskussioner kring trivialiteter – en markant kontrast mot den pedagogiska målrationaliteten i det tidiga 60-talets ungdomsprogram – och Alinge gav redan här prov på sina virtuosa verbala absurditeter. Programmet var försett med undertitlar som uttryckte en mild ironi riktad mot den traditionella typen av uppfostrande ungdomsprogram: 1966 löd undertiteln »Ungdomsunderhållningsmagasinsredaktionsprestationer medan Zolen Zänker Zig ...«, året därpå ändrad till »Ett sånt där magasin för den där ungdomen«.

Perioden 1968–70 karakteriseras ofta som en krisperiod, ett »kommersiellt tomrum«, i svensk pop- och rockhistoria: de svenska 60-talsgruppernas storhetstid var förbi, då dessa inte förmådde följa med i den engelska och amerikanska rockmusikens förändringar mot större teknisk och musikalisk komplexitet och mer uttalade estetisk-ideologiska anspråk.¹⁰² Radions under 60-talet främste auktoritet på popmusik, Klas Burling, hade efter hand blivit alltmer kritisk mot vad han såg som bristande professionalism inom den svenska popbranschen. På hösten 1969 stationerades Burling i London, varifrån han bevakade den brittiska populärmusikscenen i *Poporama*, och ett år senare lämnade han Sveriges Radio.¹⁰³

En ny satsning initierad år 1969 av den nytilträdde ungdomsredaktionschefen Lars Magnus Janson var »ungdomsblocket«, sänt på vardagar mellan kl. 16.30 och 18.15. Blockprogramformen hade introducerats tidigare i *Tonårskväll*, men kom nu alltså att bli dominerande i Ungdomsredaktionens sändningar. I ungdomsblocket ingick bl.a. *Tvärs*,

en ny programform, som startade under det här beskrivna verksamhetsåret, fyllt av rykande aktuellt stoff, där ungdomar från skilda orter och skilda miljöer ställer frågor och ger sina reaktioner på det som händer i samhället. Frågorna och svaren är varvade med korta musikinslag av tonårstyp.¹⁰⁴

I årsboken motiveras blockprogramformen med att popmusiken skulle kunna »te sig som kontroversiell för medelålders lyssnare«, varför sammanförandet av den till särskilda blockprogram både skulle utgöra en service för de yngre lyssnarna och »en gärd av hänsyn« mot äldre lyssnargrupper. Samtidigt var man inom radion medveten om att de två ålderssegregerade genrerna tonårsmusik och vuxenmusik inte var oföränderliga och att popmusiken kommit att alltmer influera den populärmusikaliska huvudströmningen:

Men tiden rullar fort och en jämförelse av repertoaren på Svensktoppen, radions mest avlyssnade program och styrt av en lyssnarjury över tjugo år, visar att det som för ett femtal år sedan bara kunde förekomma på Tio i topp, det speciella ungdomsprogrammet, nu också mer och mer åter sig in i Svensktoppen. Å andra sidan lyssnar även tonåringar på både den vanliga schlagerrepertoaren och jazzprogram av typ Smoke Rings.¹⁰⁵

Under de följande åren skulle emellertid helt andra typer av inslag än popmusik visa sig vara de mest kontroversiella i ungdomsradien. I linje med den alltmer uttalat vänsterpolitiska ungdomsrörelse som växte fram i det »kommersiella tomrummet« kom Ungdomsredaktionen i ökande utsträckning att ägna sig åt en kritiskt granskande samhällsjournalistik, framför allt i *Tvårs*, vilket gav upphov till åtskilliga konflikter mellan redaktionen och radioledningen.¹⁰⁶ Programmet blev föremål för åtskilliga anmälningar till Radionämnden och andra instanser; exempelvis anmäldes en intervju med Hawkey Franzén om vapenvägran den 31 mars 1970 till JO.¹⁰⁷

Ungdomsblocket producerades till en början av Ungdomsredaktionen i Stockholm. Under våren 1970 påbörjades emellertid diskussioner om att förlägga en del av produktionen till distriktet, och under programåret 1970 / 71 gjordes *Tvårs*-program också i Göteborg, Umeå och Uppsala.¹⁰⁸ På våren påföljande år planerades en överföring av större delen av ungdomsblocket till Malmödistriktet, varvid Ungdomsredaktionen i Stockholm endast skulle producera blocket en dag per vecka; ett syfte med förändringen förefaller ha varit att avhysa de frilansmedarbetare som stått för kontroversiella inslag i *Tvårs*.¹⁰⁹ Resultatet av diskussionerna blev en decentralisering av verksamheten på hösten 1971, då Göteborg, Malmö, Stockholm och Umeå delade på sändningstiderna för ungdomsblocket måndagar–fredagar (Malmöredaktionen sände två kvällar i veckan, de övriga en). Samtidigt flyttades som nämnts *Tvårs* och delar av ungdomsblocket till P1

i avsikt att »föryngra P1:s lyssnarskara« – av blockets sändningstid 17.00–18.25 låg endast den första halvtimmen kvar i P3. Dessa förhoppningar infriades dock inte och hösten 1972 flyttades hela blocket tillbaka till P3.¹¹⁰ Decentraliseringen ledde inte till någon nedtoning av konflikterna kring ungdomsprogrammens innehåll, snarare tvärtom. I november 1972 hölls i Malmö ett möte med representanter för de fyra ungdomsredaktionerna, varvid man talade om »spända relationer« med anledning av att underhållningsprogramchefen Stig Olin ville ha besked om programmens innehåll en dag i förväg för att kunna stoppa alltför kontroversiella inslag.¹¹¹ I synnerhet Umeåredaktionen utsattes för kritik för bristande opartiskhet, och den ersattes hösten 1973 av en ungdomsredaktion i Luleå; Luleåredaktionen etablerade emellertid också snart en kontroversiell profil och nedlades i sin tur på våren 1975.¹¹² På våren 1973 bildades också aktionsgruppen »Rädda radion« med anledning av att en grupp frilansare vid Ungdomsredaktionen i Stockholm inte fick förlängda kontrakt.¹¹³ På initiativ från högre ort omorganiserades ungdomsprogrammen och ungdomsredaktionerna upprepade gånger: bl.a. tillkom redaktioner i Karlstad, Norrköping och Sundsvall, och på hösten 1974 avskaffades rubriken *Tvårs*. År 1975 granskade Radionämnden 30 av ungdomsredaktionernas program, sända under perioden november 1974 – februari 1975. Av dessa program hade 14 blivit anmälda, medan 16 granskades på nämndens eget initiativ. Alla program utom ett friades.¹¹⁴

Inom Stockholms ungdomsredaktion var man vid denna tid missnöjd med att organisatoriskt räknas till de underhållande programredaktionerna. Med anledning av redaktionens begäran om en dagstidningsprenumeration framhöll Rolf Egil Bergström i december 1973 »att det inte är underhållningsprogram man gör utan man arbetar som journalist med samhällsproblem«.¹¹⁵ I början av 1975 föreslog Olin en sammanslagning av Barnredaktionen och Ungdomsredaktionen till en enhet, vilket mötte starkt motstånd inom Ungdomsredaktionen. Följande år diskuterades i stället vid ett flertal tillfällen en sammanslagning med

Samhällsredaktionen, vilken dock aldrig realiserades.¹¹⁶ Stockholmsredaktionen var också kritisk mot de planer på »Fritidsradio« som hösten 1975 aviserades av ungdomsredaktionen i Sundsvall, vilken i februari 1976 efterträdde Luleåredaktionen som Norrlands representant i ungdomsblocket: beteckningen uppfattades som en uttryck för en policy som prioriterade oförargliga och opolitiska fritidsintressen framför kritiskt granskat samhällsprogram. Sundsvallsredaktionens produktion av ungdomsprogram upphörde också relativt snart, i början av hösten 1977.¹¹⁷

Den progressiva musiken

De politiska konflikterna kring ungdomsradiation under 1970-talet utspelades inte bara på samhällsbevakningens område; de berörde också musikutbudet. Under tidigare decennier hade kontroversiella musikpolitiska frågor inom radion främst handlat om »musikalisk kvalitet«, plagiat eller missbruk i form av respektlösa nyarrangemang av verk ur den historiska konstmusikrepertoaren. Nu gällde huvudkonflikten emellertid motsättningen mellan »progressiv« och »kommersiell« musik, vilken till stor del kom att fokuseras på sångtexter och deras politiska innehåll. Under hösten 1970 diskuterades sålunda vid flera redaktionschefsmöten NJA-gruppens skiva *Hör upp allt folk*. Göteborgsredaktionen hade i sina sändningar spelat den textmässigt kontroversiella låten »Balladen om Olsson« från denna skiva, vilket hade upprört många lyssnare, och det påpekades att NJA-skivan inte borde få förekomma i ungdomsprogram.¹¹⁸ Följande år påpekade Barnradions chef Marianne Orup att ett »popgäng pluggade sina skivor med ett s.k. 'budskap'« i *Fredag med ungdomsredaktionen* från Malmö, och i augusti 1972 meddelades att låten »Djävulens patask« med Love Explosion, som hade spelats i *Måndag med Ungdomsredaktionen* från Göteborg den 22 november 1971, inte fick spelas igen utan särskilt tillstånd från radiochefen.¹¹⁹

Inom Ungdomsredaktionen förefaller man ha upplevt en påtaglig intressegemenskap med den vid denna tid växande progressiva musikälskarskaran. Vid en diskussion av redaktionens tidskriftsprenumerationer år 1973 föreslogs prenumerationer på *Ny musik*, *Musikens makt* och *FIB/Kulturfront*, medan *Zenit* och *Music week* kunde utgå. Året därpå föreslog göteborgsredaktionens Tommy Rander en programserie om den svenska »progressiva popens» historia som efterföljare till den allmänt rockhistoriska (om än av samtidens politiska klimat starkt färgade) serien *Rockens roll*.¹²⁰ Ungdomsredaktionen bevakade självfallet den alternativfestival – musikälskarskans dittills största samlade manifestation – som anordnades 1975 i protest mot SR:s värdskap för Eurovisionsschlagerfestivalen; i diskussionerna kring sändningen framhölls dock som ett villkor att den inte skulle kunna uppfattas som kritik mot TV1 som arrangör för eurovisionsevenemanget.¹²¹ De kraftiga protesterna mot schlagerfestivalen ledde för övrigt till att SR året därpå drog sig ur tävlingen, som följaktligen inte sändes i TV. I detta läge tog Radiounderhållningen initiativ till en direktsändning i radio av 1976 års schlagerfestival. Vid en omröstning i programkommittén reserverade sig emellertid Ungdomsredaktionen mot en sådan sändning med hänvisning till programmets bristande »musikvärde». Centrala programledningen godkände slutligen sändningen, men i gengäld ville Ungdomsredaktionen »bevaka de ev. alternativa händelser som kommer att förekomma i Haag i samband med Eurovisionsschlagerfestivalen». Samma dag som 1976 års Eurovisionsschlagerfinal ägde rum, den 3 april, sände redaktionen också ett »helsvenskt anti-festival-nattrock»-program.¹²²

Politiskt grundade konflikter uppträdde under 70-talet även i samband med populärmusikprogram producerade av andra redaktioner än Ungdomsredaktionen. Det anrika *Sommar* hade i och för sig en oförarglig uppläggning, men programvärdarnas stora möjligheter att sätta en individuell prägel på musikval och presentation medförde att det då och då gav upphov till kontroverser. Exempelvis orsakade Marie Selanders *Sommar*-program

den 3 september 1974 starka press- och lyssnarreaktioner, och Mikael Wiehes program den 24 juni 1975 anmäldes till Radionämnden för vänstervridning. Problemen med val av *Sommarvärdar* diskuterades upprepade gånger, och på våren 1976 utfärdades riktlinjer för programmet som bl.a. innebar att politisk »propaganda« ej skulle få förekomma.¹²³ Ett program av liknande slag var Radiounderhållningens *Musik för mej, kanske för dej*; också beträffande detta ifrågasattes kriterierna för val av programledare, och på våren 1979 gav Lasse Strömstedts medverkan i detta program upphov till kritik i dagspressen.¹²⁴

En konflikt som på ett signifikativt sätt illustrerar det populärmusikpolitiska fältets spännvidd vid mitten av 70-talet gällde en intervju som David Bowie på våren 1976 givit i Grammofonredaktionens *Skivspegeln*. Intervjun innehöll politiska uttalanden – Bowies skiftande imagekonstruktioner innefattade vid denna tid tämligen problematiska antydningar av nazistiska sympatier – som föranledde Ungdomsredaktionen att anmäla programmet till Radionämnden. Inom Grammofonredaktionen ansåg man att Bowies politiska uttalanden inte krävde någon kommentar i programmet, att det varit »okollegialt« att radionämndsanmäla utan att först tala med berörd producent och redaktion samt att ärendet i stället borde ha tagits upp i programkommittén. I september friade Radionämnden programmet, och konflikten tycks därefter ha runnit ut i sanden; kontroverser av detta slag ger dock en indikation på hur den under 60-talet så oproblematiska ekvationen mellan ungdom och popmusik efter hand hade komplicerats av både kulturpolitiska och allmänpolitiska hänsyn.¹²⁵

Popmusiken i ungdomsradiön

Trots de politiska konflikterna utgjorde emellertid den internationella och svenska popmusiken genom hela 70-talet den kvantitativt största delen av ungdomsradios utbud. Till de etablerade popprogrammen i början av årtiondet hörde förutom de

redan nämnda även *Popogram*, som tidigare ingått som ett inslag i *Tonårskväll* och letts av Kjell Alinge. Programmet hade i slutet av 60-talet övertagits av Lennart Wretlind, som efter hand utvecklade en sakkunnig och intimt tillbakalutad presentationsstil. *Popogram* sändes under en period från USA, då Wretlind var bosatt i Palo Alto. Ett annat återkommande program var *Midnight hour*, som sedan oktober 1967 sändes på lördagkvällarna. Programmet direktsändes från studio 4 med inbjuden publik och innehöll till en början dels grammofonmusik med en disko-tekinfluerad presentation, dels programpunkten *Flipp eller flopp*, där fyra kändisar under Åke Strömmers ledning bedömde nya skivutgåvors kommersiella potential. *Midnight hours* profil för-



Ett stående inslag i programmet *Midnight hour* var *Flipp eller flopp*, där kända personer bedömde nytugivna skivors kommersiella möjligheter. Här Gunnar Oldin från TV:s Filmkrönikan i en koncentrerad stilstudie med tryckknapparna för flipp- respektive floppsignal.

ändrades emellertid efter hand alltmer i riktning mot livemusik: dels speglades utländska artistbesök i Sverige, dels presenterades egna inspelningar med nya oetablerade svenska grupper. Ytterligare en stående popprogrampunkt var sommarsåsongernas *Opopoppa*, sänt först från Skansen och senare (fr.o.m. 1971) från Gröna Lund.

Säsongen 1970/71 startade blockprogrammet *Lördag med ungdomsredaktionen*, som bl.a. innehöll *Bandet går*, ett forum för radiolyssnarnas egna bidrag på ljudkassetter. Lyssnarna uppmanades att skicka in egna inspelningar, och 50–100 band per vecka sändes in, innehållande »allt från diktläsning, sketcher till avancerade musikinspelningar«. *Bandet går* och efterföljaren *Bandet går vidare* sändes fram till våren 1979, och bland dem som sände in musikaliska bidrag fanns flera sedermera namnkunniga svenska rock- och popmusiker, som Eva Dahlgren, Per Gessle, Ulf Lundell och Joakim Thåström.¹²⁶

I augusti 1971 startade också serien *Hemma hos ...* (titeln kompletterades varje gång med för dagen aktuellt namnsdagsbarn, och det första programmet bar sålunda titeln *Hemma hos Rolf*), producerad av Kjell Alinge och Janne Forssell. Programmets undertitel var *Musikfest på sängkanten*, senare ändrad till *Kulturfunk från dom befriade områdena*. Det sändes på en tid (fredagar kl. 22.00) som »principiellt skulle användas för att presentera nya popskivor» och innehöll visserligen en hel del popmusik, men programmets profil avvek markant från tidigare popprogram: mellan skivorna presenterade Alinge och Forssell en ständig ström av monologer, dialoger och sketcher, ibland satiriska, oftast mer eller mindre absurda och framförda med drastiska uttrycksmedel. Programmets titel vållade för övrigt en del huvudbry; bland förkastade titelförslag fanns *Club ...* (kompletterad med namnsdagsbarn) och *Pop i höstmörkret*. *Hemma hos ...* medförde en del klagomål från lyssnare som förväntade sig en annan sorts – sannolikt mer intim och stillsam – musik, och programmet diskuterades också upprepade gånger vid redaktionsmötena.¹²⁷ Följande protokollsutdrag ger en god upp-

fattning både om programmets karaktär och om de reservationer mot detsamma som fanns inom de underhållande redaktionerna:

Sen diskuterade vi för furtonde [sic] gången *Hemma hos* ... Georg [Eliasson] och Cilla [Ingvar] hade hört *Hemma hos Lovisa* och tyckte mer om än inte. Allmänt kan sägas, att man uppskattar musiken mycket, men inte när de kräks och skriker och inte när man inte hör vad de säger.¹²⁸

Hemma hos ... visade sig också efter hand passa in allt sämre i Ungdomsredaktionens politiska profil, och 1976 framförde redaktionen önskemål om att Radiounderhållningen skulle ta över programmet.¹²⁹

I jämförelse med den entusiastiska blandningen av olika pop-musikaliska stilar i 60-talets popprogram differentierades programutbudet från början av 70-talet alltmer, inte bara presentationsmässigt utan också musikstilistiskt. Ett exempel är de »udda program, framför allt i form av musik-collage« som Ungdomsredaktionen producerade under 1970/71, och som bar titlar som t.ex. *Jesus*, *Pentagon* och *Bland alla dessa kvinnor*.¹³⁰ *Pentagon* gjordes av Thomas Hellberg och sändes den 28 april 1971 i programpunkten *Pop till 8*. Till formen påminde programmet närmast om en blandning av text-ljudkomposition och det slags långa ljud- och musikcollage som under 60-talet presenterats i program som *Nattövning* och *Nattstudio*, även om det antimilitaristiska (om än poetiska) textinnehållet och de framträdande musikaliska inslagen av rock och fusionsjazz vittnade om en annan målgrupp än Musikavdelningens. På hösten samma år gjorde Ungdomsredaktionen en serie om tre program under titeln *Sagan om den lille prinsen* med musik av Björn J:son Lindh. Serien var ursprungligen avsedd för *Midnight hour*, men musiken visade sig vara »mer stråkkvartett än pop«, och programmet utgjorde enligt Lars Magnus Janson snarast ett familjeprogram med lämpligare placering under jul- eller påskhelgen.¹³¹

Differentieringen av programutbudet berodde till stor del på vad man uppfattade som lyssnarönskemål om program ägnade olika »specialgenrer»: rockhistoria, country & western, jazz och blues, »den s.k. protestsången». I synnerhet vad gäller country-musiken tycks lyssnarnas krav ha varit påtagligt märkbara, och som framgått ovan startade på hösten 1971 Grammfonredaktionens *Western saloon*, ägnat denna genre.¹³² En tilltagande medvetenhet om rockmusikens historia och stilförändringar manifesterades i bl.a. en serie om Beatles, sänd i *Midnight hour* under våren 1971, samt den brett upplagda rockhistoriska serien *Rockens roll*, som startade i augusti samma år och producerades av Ungdomsredaktionen i Göteborg. Äldre rockmusik presenterades också i *Lördags-rocken*; när detta program på hösten 1972 utgick till förmån för *Upp till tretton* nämndes att »många hört av sig sista tiden och bett om mer rockmusik», varvid Stig Olin menade att sådana önskemål kunde röra »både den gamla rocken à la Bill Haley och s.k. heavy rock».¹³³ Att det trots den förledande likheten i genrebeteckningarna var fråga om två olika genrer med vitt skilda målgrupper tycks ha gått Olin förbi, och detta slags förbistring ger en indikation på de problem för radiomusikprogrammeringen som inträder i och med att etiketten »popmusik» blir allt mindre användbar som ett oproblematiskt paraplybegrepp för olika rockstilar.

Ett sedan länge etablerat popmusikprogram som emellertid efter hand framstod som alltmer kontroversiellt var *Tio i topp*. Till stor del berodde kontroverserna på att detta toppliste-program i likhet med *Kvällstoppen* kom att ses som en otillbörlig marknadsföringshjälp åt den kommersiella musikindustrin. Inom Ungdomsredaktionen betraktade man också programmets betoning av singelskivor som otidsenlig i en tid då LP-skivan successivt framstod som det viktigaste mediet för innovativ popmusik.¹³⁴ Programmets uppläggning och organisation diskuterades upprepade gånger vid redaktionschefsmötena. I juli 1972 övertogs *Tio i topp* och fredagskvällarnas *Kanske på Tio i topp* av Ungdomsredaktionen i Norrköping med Kaj Kindvall som pro-

gramledare; norrköpingsredaktionen menade sig också kunna producera programmet till lägre kostnad än i Stockholm. Kritiken mot programmet avtog emellertid inte, och trots Kindvalls invändningar beslöts på hösten 1973 att *Tio i topp* skulle läggas ned vid halvårsskiftet påföljande år.¹³⁵ Den 29 juni 1974 presenterades den sista *Tio i topp*-listan, med The Rubettes »Sugar baby love« på första plats. Veckan därpå ersattes *Kanske på Tio i topp* av *Poporama* och *Tio i topp* av *Discorama*, båda producerade av Kindvall. Det förstnämnda programmet presenterade nyutgiven popmusik, såväl svensk som utländsk, medan det sistnämnda fokuserades på utländska skivnyheter, i många fall innan de nått svenska skivhandlare, samt på de brittiska och amerikanska topplistorna, vilka under lång tid inte presenterats i svensk radio. Ett element av topplistemomentet från *Tio i topp* fanns kvar i *Poporama*: låtvalet styrdes till viss del av lyssnarnas brevönskingar, och de varje vecka mest önskade låtarna bildade veckan därpå »Heta högen«. Inom Ungdomsredaktionen i Stockholm såg man kritiskt på Kindvalls opolitiska popkonsumentupplysning, och i mars 1975 ägnades ett avsnitt av telefoninsändardebattprogrammet *Ringogram* åt problematiken kring popmusikaliska topplistor.¹³⁶ Programformatet visade sig dock lika långlivat som Kindvalls intresse för formen, vilken i slutet av 90-talet ännu fortlever under rubriken *Tracks*. Kritiken mot topplistorna medförde också att SR under en period drog sig ur det internationella topplisteprogrammet *European Pop Jury*; den svenska medverkan i detta sammanhang återupptogs dock i början av 1976.

Den progressiva musikälskarens inflytande kan sägas ha kulminerat vid mitten av 70-talet med de arrangemang som riktade sig mot 1975 års Eurovisionsschlagerfestival. Vid tiden för dess sista stora samlade manifestation, *Tältprojektet* år 1977, var musikälskarens betydelse försvagad av både inre och yttre motsättningar.¹³⁷ Också i ungdomsradions programpolitik märks efter mitten av 70-talet en successiv nedtoning av de allmänpolitiska ambitionerna och en motsvarande ökad tonvikt på populärmu-

sikbevakningen; inom Ungdomsredaktionen upplevde man sig dock bära ett särskilt musikpolitiskt ansvar som man menade inte togs av de övriga redaktionerna inom radions underhållningssfär. Även mer »opolitiska« musikprogram kunde utformas på provocativa och kontroversiella sätt: exempelvis planerades inför våren 1976 ett program med arbetsnamnet *Tonslum*, tänkt att innehålla »musik som man inte tycker om« med programledarens motiveringar av sina preferenser; programidén tycks dock aldrig ha realiserats.¹³⁸

Den programtitel som etablerats i och med namnbytet på *Rock 62* till *Pop 62* användes fortfarande vid denna tid, om än med blygsammare sändningstider än på 60-talet: i början av 70-talet fanns endast söndagsupplagan av programmet kvar, och under årtiondets första hälft flyttades programmet runt i tablån till olika veckodagar. Hösten 1976 försvann programtiteln definitivt, sannolikt till stor del på grund av att termen »pop« som överordnat genrebegrepp upplevdes som alltmer problematisk. *Pop 76*, vid denna tid sänt på torsdagar och lett av Kjell Alinge, bytte i början av september namn till *Asfaltelegraf* [sic], med undertiteln »mest om rockmusik med Kjell Alinge«.¹³⁹ Alinge, som länge var frilansare och vikariatsanställd men som fick fast anställning vid redaktionen 1977, bar en stor del av ansvaret för Ungdomsredaktionens bevakning av den internationella rock- och popmusiken; han producerade även sedan början av 70-talet sommarprogrammet *Pop i sommarnatt*, år 1977 omdöpt till *Viskningar och rock* och sommaren 1979 ersatt av *Disco-gnistor*, också en av Alinges programidéer. I slutet av september 1976 startade också det nya *Neonmagasinet*, sänt på söndagskvällar i P1 och försett med underrubriken »popkulturen inifrån. Ungdomsredaktionen i Sthlm«. Bland andra musikprogram under senare delen av 70-talet fanns det mer experimentellt inriktade *Nattrock*, till en början ett nonstop-program men senare presenterat av Stefan Wermelin, *Rundgång*, under perioden 1976–82 producerat av Tommy Rander vid Ungdomsredaktionen i Göteborg, samt stockholmsredaktionens *Linje 19* (sänt 1977–82), *Rockgift*

och *Café Midnatt*. Flera av de programledare som skulle komma att spela framträdande roller i 80-talets populärmusikprogram debuterade också under dessa år: exempelvis gjorde Jacob Dahlin på hösten 1976 tillsammans med Ungdomsredaktionens Eva Blomquist två program om opera under titeln *Och så dör dom på slutet – men vad händer dessförinnan?* Dahlin framförde också senare samma år ett programförslag om månatliga nöjesrapporter från Sovjetunionen och gjorde året därpå serien *Discomania* omfattande fem program om diskotekens uppkomst och utveckling.¹⁴⁰ År 1977 gjorde också Niklas Levy och Ingvar Storm två provprogram, *Rendez-vous* och *Från torsk till pinne* (ursprungligen planerat att betitlas *Från ax till kaka*), och inför fotbolls-VM i Argentina 1978 planerades ett program av argentinskan Ana Martinez, som tidigare gjort spanskspråkiga program för utlandsprogrammet, om »rock – den subtila protestens musik».¹⁴¹

Ett område för vilket man inom Ungdomsredaktionen genom hela den här aktuella perioden ansåg sig ha ett särskilt ansvar var den levande musiken i radio, framför allt rockmusiken, men även angränsande genrer. Redan på 60-talet hade redaktionen strävat efter att när det var möjligt göra egna inspelningar av gästande utländska rockartisters konserter. På 70-talet tillkom serien *Grannlåtar*, där nyare rockmusik från de nordiska grannländerna kunde presenteras tack vare ett utbyte av inspelningar med de andra nordiska radioföretagen. Under detta årtionde etablerades också ett par långlivade programserier där Ungdomsredaktionen presenterade levande musik i direktsändning eller i inspelningar arrangerade i redaktionens egen regi. *Tonkraft* sändes under åren 1972–83 och fungerade under denna tid som radions viktigaste forum för levande rockmusik. Genremässigt innefattade musikutbudet i *Tonkraft* framför allt »progressiv» musik, både i den svenska uttalat politiska betydelsen och i den allmänt musikestetiska betydelse som epitetet vanligen hade i engelskspråkiga sammanhang vid denna tid. Bland svenska grupper som framträdde i programmet fanns sålunda t.ex. Risken finns, Nynningen, Nationalteatern, Dimmornas Bro, Trots-

ålderns Barn och Motvind, vilka varvades med utländska grupper som Steeleye Span, Colosseum, Magma och Henry Cow. *Tonkraft* kompletterades under perioden 1976–84 av *Kontraband*, som i likhet med sin föregångare producerades av Christer Eklund och som presenterade levande musik av utländska grupper. År 1976 tillkom också *Utspel*, där de olika ungdomsredaktionerna i landet presenterade levande musik av lokala artister.

Förhållandet mellan de två olika innebörderna av begreppet »progressiv musik« var inte konfliktfritt: inom musikälskarskaran såg man ofta med viss misstänksamhet på instrumental musik, vars politiska korrekthet inte kunde tydligt manifesteras i sångtexter. Den improvisatoriska, i musikestetisk mening »progressiva« musikens främste företrädare inom Ungdomsredaktionen, Christer Eklund, var för många av musikälskarskaran företrädare komprometterad av sitt förflutna som studiomusiker på Abbas »Waterloo« – en låt av en grupp som vid denna tid representerade kvintessensen av »kommersialismens negativa verkningar« på populärmusikområdet.¹⁴² Man planerade för övrigt att spegla denna konflikt i ett program om »instrumentalgrupperna, som inte anses vara tillräckligt progressiva«, som skulle spelas in i Göteborg och sändas på våren 1976.¹⁴³ Ironiskt nog betraktades denna musik av många inte heller som »tillräckligt kommersiell«: då Ungdomsredaktionen planerade att på midsommarafton 1975 sända en tretimmars inspelning från en musikfestival i Örebro den 14–15 juni undrade Stig Holm vid ett redaktionsmöte »om det inte är för begränsad musik att använda som discodansmusik«.¹⁴⁴

Samtidigt som den instrumentala improvisatoriska musiken sålunda framstod som svåretiketterad och politiskt problematisk fungerade den som en kontaktyta mellan Ungdomsredaktionens pop- och rockmusik och andra genrer – jazz, blues, gospel och folkmusik – vilka samtliga då och då representerades i program som *Tonkraft*. Särskilt vad beträffar folkmusiken innebar 70-talet en kraftigt förändrad situation: ända sedan starten för Matts Arnbergs inspelningsverksamhet på 40-talet hade dokumenta-

tionen av svensk folkmusik hört till Musikavdelningens specialiteter. Nu utgjorde unga musikers återupptäckt och tillägnande av folkmusiken ett viktigt inslag i musikrörelsens musikaliska framtoning, och i bevakningen av de sammanhang där denna traditionella musik blandades med nya influenser deltog både Musikradion, Radiounderhållningen och Ungdomsredaktionen. Ibland skedde detta i samarbete mellan redaktionerna, som t.ex. i serien *Folkmusikrenässansen* år 1971, ibland konkurrerade redaktionerna om samma evenemang, som då Ungdomsredaktionen bjöd över Musikradions anbud angående ersättningen för sändning från folkmusikfestivalen i gamla riksdagshuset i november 1976.¹⁴⁵

Under loppet av 70-talet förändrades för övrigt också synen på de »främmande musikvärldar» som ända sedan 30-talet i olika programserier ägnats folkbildande musiketnologiska presentationer. Som en följd av den ökade invandringen blev det alltmer uppenbart att många av dessa musikkulturer inte längre var så geografiskt avlägsna från det svenska folkhemmet eller så oföränderligt statiska som den musiketnologiska forskningen ibland framställt dem. I maj 1978 hölls ett par möten om »invandrad underhållning» mellan representanter för de underhållande redaktionerna, FPR (den finskspråkiga redaktionen), UTP (utlandsprogrammet) och RINVA (invandrarredaktionen). Bland annat berättades att den sistnämnda redaktionen sedan ca 5 år tillbaka vid de stora helgerna hade samlat sina krafter för »estradmönstring av invandrade underhållare» i *Café Cosmopolit*.¹⁴⁶ I protokollet från påföljande månadssammanträde med de underhållande redaktionerna noteras:

Det är viktigt att ambitiös underhållning med invandrade inte förvandlas till ett slags Skansen med tillämpliga förenklade former av knätofs, tjo-och-tjim och motsvarande. Man måste söka särart inom varje språklig kultur. Invandrad musik i svensk radio kan ofta ge en egendomlig bild av ursprungslandet: ofta väljs folkmusik som representativ

med effekten att man aldrig hör annan populärmusik – som om svensk musik vore Blånn-Olle men inte Monica Zetterlund.¹⁴⁷

Som ett resultat av överläggningarna med de andra redaktionerna efterlystes vidare från Grammofonredaktionens sida information om populära artister från olika invandrarländer liksom om representativa inspelningar, och man betonade vikten av fortsatta kontakter med invandrarredaktionen och utlandsprogrammet.

Radiounderhållningens genretraditioner

Under den här aktuella tidsperioden, då man inom Ungdomsredaktionen strävade efter nya programformer och nya typer av programinnehåll, producerades även olika programvarianter i traditionella musikaliska underhållningsgenrer, framför allt av Radiounderhållningen. En del av dessa var anrika programserier som sedan länge ingått i radioutbudet, andra etablerades under denna tid och kom efter hand att vinna en plats bland radions långlivade klassiker. Till de förra hörde *Frukostklubben*, som återupplivades säsongen 1970/71 och återkom för en sista serie sändningar på hösten 1978, hela 32 år efter premiären. Den beprövade frågesportformen utgjorde ett ständigt återkommande tema, om än i nya varianter. I slutet av augusti 1966 startade *Melodifrågan*, ett kort musikfrågeprogram under ledning av Magnus Banck, sänt varje vardagkväll med en avslutande veckofinal på söndagsmiddagen. Programmet byggde på telefonsvar från lyssnarna, och »kanske på grund av denna direktkontakt med publiken kom programmet snart att bli ett av kvällens mest avlyssnade».¹⁴⁸ Andra program i denna genre var Hasse Tellemars *Tonträffen* (1971–73), *Schlagerfrågan* (1973–79), *Melodibingo* (1975–76) samt den internationella frågetävlingen *European music game* med deltagare från olika europeiska länder (1976–79 samt 1984). Den

mest långlivade musikfrågeprogramserien av alla var dock korsordsprogrammet *Melodikrysset*, som startade redan 1965 och ännu i slutet av 90-talet hör till radiotablåns stående inslag. En likaledes mycket livskraftig programform lanserades 1968 i och med *Ring så spelar vi* – till en början lett av Lars Hamberg, vars roll dock snart övertogs av Hasse Tellemar – där blandningen av programtyper som grammofonkåseri, önskeprogram och frågesport utgjorde en enkel men effektiv hybrid.¹⁴⁹ Ett viktigt inslag var också den direkta telefonkontakten med lyssnarna, och programmets popularitet kom efter hand att pröva gränserna för de programtekniska resurserna: år 1971 infördes systemet med slut-siffror för att begränsa antalet inkommande samtal.

Också schlager- och dansmusikprogrammen gjordes till stor del enligt etablerade mallar, även om vissa av dessa vid det här laget tycktes ha överlevt sig själva, som t.ex. schlagerpotpurrier-na, vilka ända sedan 30-talet och fram till *Refrängens* storhetstid under åren kring 1960 hört till de mest använda programformer-na för populärmusik. Så sent som 1977 diskuterades inom Radio-underhållningen ett programförslag betitlat *30 minuter 30 melodier*, tänkt att presentera »melodikavalkader i stil med Refrängen på populärmelodier från 1960 och framåt»; förslaget tycks dock aldrig ha realiserats.¹⁵⁰ Gammal dansmusik presenterades gärna i fasta och välkända programformer. Publikprogrammet *Våra favoriter*, med underrubriken »Pensionärsträff med Gnesta-Kalle, en mentometer, musikanter, artister och gammaldags melodier», startade i september 1965 och sändes regelbundet under den följande tioårsperioden (programmet återkom också 1979). Säsongen 1968/69 ändrades »Pensionärsträff» i underrubriken till bara »Träff», sedan man funnit »att det inte alls var bara de äldre som lyssnade. Var fjärde svensk lyssnar på detta programs första sändning på lördag kväll eller på reprisén söndag morgon.»¹⁵¹ I 1968 års årsbok berättas för övrigt att »ryktet om dragspelets död i radion är överdrivet – dess sändningstid har tvärtom ökats de sista tio åren», vilket kanske inte var så anmärkningsvärt med tanke på den väldiga expansion som skett beträffande populär-

musikens sändningstid generellt.¹⁵² Gammaldansmusik framfördes även i sitt funktionssammanhang, t.ex. i de »logdanser« som framför allt radions Faludistrikt tycks ha hyst ett starkt intresse för. Också tidigare decenniernas »moderna dansmusik«, som nu åldrats med värdighet och blivit en lätt nostalgiskt präglad genre för medelåldern, presenterades i program med dansande publik. På hösten 1970 sändes den lekfullt ironiskt betitlade serien *Vad är det för fel på Stardust?* med underrubriken »Diskotek för halvgamla«, ledd av Hans Alfredson och Tage Danielsson och direktsänd från restaurang Skeppet i Stockholm. År 1973 startade serien *Omodern dansmusik*, som leddes av Thore Jederby och Håkan Norlén och återkom tämligen regelbundet under den följande tioårsperioden. Den nya tidens moderna dansmusik – den som spelades av de dansband som vuxit fram parallellt med 60-talets popvåg – anpassades till samma traditionella presentationsform i *Dansbandsdax*, som startade sommaren 1976.

Nya musikprogramtyper och genregränsöverklivningar

Musiksamhällets hastiga förändringar och framväxten av ett nytt pluralistiskt musiklandskap under 60- och 70-talen avsatte tydliga spår i radions programutbud. Under senare delen av 60-talet och de första två tredjedelarna av 70-talet skapades sannolikt fler nya typer av musikprogram inom svensk ljudradio än under någon jämförbar tidsperiod vare sig förr eller senare. Musikradions målsättning att inte acceptera etablerade genregränser stannade inte vid högtidliga deklarationer på papperet; den omsattes också i ett livligt experimenterande med såväl presentationsformer som programinnehåll.¹⁵³ Till viss del kan kanske dessa experiment förklaras med ambitionen att bättra på blygsamma lyssnarsiffror, men ofta kan också – inom såväl Musikradion som de underhållande redaktionerna – skönjas en bakomliggande kreativ nyfikenhet på de ännu inte uttömda uttrycksmöjligheter som radiomediet erbjöd.

Som framgått ovan innebar Musikradions start också att fasta programpunkter med »klassisk« musik under morgontimmarna etablerades i tablån. Det första programmet i denna genre efter kanalomläggningen 1966, *Musikprogrammet Aurora*, utgjorde »ett lätt vanvördigt musikkoncentrat omedelbart före radionyheter kl 8«. Programmet beskrivs som »det påträngande lilla morgonprogrammet som skvätter musik på kaffedrickare och nyhetstörstiga före 8-nyheterna« och hade efter ett par år »trots sin litenhet blivit uppmärksammat, älskat och hatat«. Årsboken 1969 nämner att »morgontidiga lyssnare med barnasinnet i behåll påstod sig uppskatta Musikprogrammet Aurora med dess svikthopp och grodor».¹⁵⁴

År 1970 kom så det program som etablerade formen för framtiden. Titeln fastställdes till *Opp, Amaryllis*, trots vissa dubier inom Musikavdelningen beträffande huruvida detta vore en lämplig titel under vinterhalvåret.¹⁵⁵ Incitamentet till detta program hade kommit från musikradiundersökningen 1968, då »musikälskarna [...] hade förklarat sig vara intresserade att lyssna tidigt på morgonen och ha möjlighet till det« – en tanke som vid denna tid tydligen inte var helt okontroversiell, trots att konstmusikaliska inslag under radions morgontimmar hade förekommit ända sedan senare delen av 40-talet.¹⁵⁶ Programmet blev redan från starten en stor framgång. Tre år senare hade emellertid enligt Enhörning lyssnarreaktioner tytt på att programmet numera saknade tillräckligt många inslag från standardrepertoaren och i stället tenderade att bli alltför »solistikerat«; integreringen av olika musikaliska genrer var också ofta »för abrupt«. Efter diskussion tillsattes en arbetsgrupp, vilken så småningom presenterade ett förslag till riktlinjer för innehåll och presentationsformer i *Opp, Amaryllis* som samtliga kunde acceptera. Den principfaste Bosse Broberg reste visserligen invändningar mot att man »använde orden jazz och pop« – riktlinjerna avgav bl.a. att »integrering av jazz och pop kan förekomma, om programmakaren så önskar« – och ville byta ut dessa mot »improviserad inlevelsemusik« men gav till slut »om än motvilligt« med sig.¹⁵⁷

Ansatser till blandningar av olika musikgenrer hade redan sedan slutet av 50-talet förekommit i de mer avantgardebetonade av Musikavdelningens offentliga konsertserier. Efter mitten av 60-talet blir sådana inslag alltmer talrika. Så gav exempelvis de »musikaliska salongerna« (en serie kammarmusikkonsert) säsongen 1966/67 prov på »den högtalarmusik som kanske mer än något annat blivit ett kännetecken för vår tids tonkonst, alltifrån den mest sofistikerade elektrofonin till popmusikens new sound«; generalprogrammet nämner popgruppen Science Poption och »Severino Gazzellonis flöjtspel till elektronklanger«. Dessutom presenterades musik av Stockhausen samt »lek med röster, instrument och elektronik...«. Science Poption medverkade i en musikalisk salong under rubriken *Aspekt på kvartett* i mars 1967 tillsammans med Lasalle-kvartetten, Georg Riedels kvartett och »en instrumentalensemble under Siegfried Naumann«.¹⁵⁸

Det kanske märkligaste (om än mycket tidstypiska) exemplet på genreöverskridande scenproduktioner vid denna tid var dock *Vridscenen*. I generalprogrammets kommentar till detta program sägs att »gränsöverklivningsprogram är något som både ligger i tiden och har mycket gamla anor i de litterära-musikaliska salongerna«. Programmet »där allt kan hända, inte bara t.ex. pop, seriös musik, litterära uppläsningar och dramatiska scener« producerades av Underhållningsavdelningens Håkan Norlén i samarbete med Musikavdelningen och Dramaten, och det spelades in på Dramatens stora scen. Starten planerades till årsskiftet 1966/67.¹⁵⁹ Projektet nämns första gången i Musikavdelningens handlingar i mars 1966, då preliminära planer på ett »non-pop-program« som skulle ges varannan måndag på Dramaten från nyåret 1967 omtalas.¹⁶⁰ Den 20 april 1966 sammanträdde så på Riche en arbetsgrupp bestående av Ulf Björlin, Niklas Brunius, Bengt Emil Johnson, Krister Malm och Håkan Norlén. I protokollet från detta möte skisseras »ett estradprogram utan synlig eller hörbar röd tråd, helst också utan programledare«. Vidare borde huvudvikten läggas på musikinslagen, och helst skulle originalmaterial användas. Efter ett utkast till det inledande pro-

grammet, där den enda ordnande principen tycks vara största möjliga heterogenitet, följer en serie osorterade förslag:

Wedekinds kabarévisor, Bo Widerberg – Thommy Berggren, Gunnar Nilsson, Svea Jansson, Ulrika Lindholm, Matts Arnberg, Joel Jansson, Yvette Guilbert-visor, Satie: Socrate, rysk pop: Jevtuschenko, Lars Kleberg, Milhaud: Le Boeuf sur le toit, Parisbandet, Bengt Anderberg, Skriabin, Nils Agermark, Pål-Olle, Trallare från Luleå, Bengt Nerman, Ture Nerman, Adam Krieger, Lars Forssells Narren, Jack Uppskäraren, Debussy: La demoiselle élue. Charles Ives: Pianosonat med flöjt. Ravel: Chanson greque, chanson hébraïque, Allegro för harpa och stråkkvartett. Något ur Varese [sic]: Öknar. Sonya Hedenbratt, Apollinaire: Le bestiaire, Alf Sjöberg, Ulf Linde, Stockholms barockensemble, Nils Fernlöf + likasinnade. Ivar Medaas, Geirr Tveitt, Alf Hambe – Kent Andersson. Gustaf III: Ebba Brahe, Siri Brahe och Gustaf Gyllenstierna. Hugo: Hernani. C.F. Hill – (här har Bengt Emil skrivit något som ser ut som »talkör av Begen«) Karl Israel Hallman, vaudeviller.

Så långt hann vi.¹⁶¹

För programserien beställdes också tre »4–5-minutersverk av typ kammaropera; miniatyr« av Jan Bark, Jan Johansson och Sven-Eric Johansson på temat »Kärlek och Död«.¹⁶² De vidlyftiga planerna resulterade dock endast i ett enda *Vridscens*-program, sänt den 27 mars 1967. Denna »kulturtårta i tretton bitar« levde verkligen upp till arbetsgruppens ambitioner: den presenterade bl.a. nyckelharpspel, lyrikuppläsning, Weberns symfoni op. 21, »Svenska rikets nedgång och fall« ur AB Svenska Ords Dramatenuppsättning *Å vilken härlig fred!* framförd av Per Myrberg, kammarjazz i cooljazzstil, Harold Pinters kortpjäs *Trassel på verkstan*, Dvoráks blåsarserenad op. 44 samt den nyskrivna kortoperan *På pastorsexpeditionen* av Jan Johansson och Tage Danielsson. Som konferencierer fungerade Harriet Forssell och Erik

Sædén, vilka presenterade de olika numren i rappa recitativ, komponerade i olika stilar som anknöt till respektive nummer. Bland de medverkande fanns också bl.a. Jan Johansson, Ulf Björlin, Sandro Key-Åberg och Ernst-Hugo Järegård. Inte oväntat visade sig formen vara alltför kostsam för att den ursprungligen planerade programserien skulle vara genomförbar, en möjlighet som arbetsgruppen på Riche också redan förutsett med följande frimodiga formulering:

Om det skulle slå fel eller bli för dyrt eller bådadera, bör vi ta konsekvenserna och inte försöka komma med något lappverk. D.v.s. vi satsar för fullt på testprogrammet, och sedan får det bli som det blir.¹⁶³

Vridscenen förblev således ett dyrbart engångsexperiment; år 1976 diskuterades att sända programmet i repris, men efterföl-



I Vridscenen den 27 mars 1967 medverkade bl.a. Harald Närlund och Ragnar Karlsson på nyckelharpa. Inslaget presenterades av musikforskaren Jan Ling (i mitten), som samma år disputerade på en avhandling om detta instrument.

jande program i denna genre uteblev.¹⁶⁴ Som den ovan citerade formuleringen från mars 1966 antyder hade dock *Vridscenen* förebilder i redan existerande program. Säsongen 1965/66 hade *Non pop – musik för allätare* introducerats som »ett experiment i det 'integrerade' lyssnandets tecken«. Programmet, som producerades av Krister Malm och Håkan Norlén, var »ett gränsrivar-program för lyssnare som kan och vill lyssna på s.k. seriös musik lika väl som jazz, folkmusik, visor o.s.v.«.¹⁶⁵ Det ökande intresset från mitten av 60-talet för genreblandade grammofonprogram tycks till stor del förklaras av att dessa sågs som ett sätt att nå en ungdomspublik som visade föga entusiasm för Musikradions traditionella utbud. Ett exempel var serien *Lyxblandning*, som gjordes i samarbete mellan Musikavdelningen, skolradion och Underhållningsavdelningens barn- och ungdomssektion. Programmet syftade till en pedagogiskt presenterad genreblandning: »den som går i skolan på högstadiet kan få speciella tips genom sin musiklärare om hur innehållet i programmen kan spisas».¹⁶⁶ I det enda program ur serien som finns bevarat i programarkivet (från den 31 oktober 1966) blandas ljudcollage och baklängespelningar med Beatles, Berio och Victor Borge.

Säsongen 1969/70 introducerades *Nattiné*, ett »ganska blandat« program som vände sig till lyssnare med »ungdomligt sinnelag«, producerat av Sten Andersson och sänt på fredagskvällar kl. 23–01. Detta följdes året därpå av programmen *Oj!* och *Pop i 2:an*, också producerade av Sten Andersson, vilka innehöll »långpop, elektroniska klanger, ljuddikter, brokig stilblandning och pratbubblor«. I juni 1971 skars dock utbudet av popmusik i P2 ned från en timme till en halvtimme per vecka, då *Pop i 2:an* ersattes av det halvtimmeslånga *Pop i båda örönen*, vilket väckte protester inom Ungdomsredaktionen.¹⁶⁷ Säsongen 1971/72 kompletterades programmet dock med Kjell Alinges *Eskapad*, som sändes varannan vecka och även återkom under de tre följande säsongerna, efter hand med Alinge ersatt som programledare av Sten Andersson.

Som tidigare nämnts tycks emellertid de ibland något trevan-

de försöken till genreblandning ha tagit fart under loppet av 1973. Vid ett av Ungdomsredaktionens möten i april detta år påpekade Olin att Magnus Enhörning undrat »varför man inte spelar seriös musik i ungdomsradion« och fortsatte:

Däremot har Malmö ibland använt religiösa grupper och i Göteborg har man spelat en del allmogemusik. Detta har man ansett mycket bra vid diskussioner i CPL.

Enligt Tommy R [Rander] ingår det seriösa naturligt i den moderna musiken hos många grupper. F.ö. har man inte plats för de traditionella inspelningarna [av konstmusikens klassiker?], som oftast är mycket långa.¹⁶⁸

Det mer ordnade samarbete mellan Musikradion och de underhållande redaktionerna, framför allt Ungdomsredaktionen, som initierades i slutet av 1973 resulterade i flera konkreta programidéer. Inom Musikradion utarbetades en katalog över »lämpliga stycken från vår repertoar för Melodiradion«, och man beslöt att varje melodiradiotimme fr.o.m. säsongen 1974/75 skulle innehålla »tre kompositioner från Musikradions repertoar«. Med Barnradion gjordes en serie musikprogram »för de allra yngsta« under rubriken *Pick-up* och med Ungdomsradion en »helkväll kring ungdomens musikvanor« samt artist- och tonsättarporträtt. Den återupplivade grammofontimmen, »radions mest omtyckta och äldsta integrerade musikprogram«, producerades av Grammofonredaktionen i samarbete med Musikradion.¹⁶⁹ Förslaget från Ungdomsredaktionens Eva Blomquist angående »ett program som kan och ska innehålla all slags musik och dess historia« under arbetsnamnet *Från grotteklang till naiv ton* realiserades i serien *Alla tiders musik*, producerad av lärare och studenter vid musikvetenskapliga institutionen i Göteborg och sänd våren 1975 i P3; den ursprungligen planerade repriseringen av seriens avsnitt i P2 uteblev dock.¹⁷⁰ Under 1974 hölls flera samarbetsmöten mellan Musikradion och Ungdomsredaktionen, och bland de samarbetsprojekt som diskuterades fanns vidare bl.a.

sändning av *Tonkraft* i P2, den genreblandande konsertserien *Sverige NU* (i Ungdomsredaktionens protokoll något vanvördigt karakteriserad som »blandskit») samt en »kabaré-synopsis». ¹⁷¹ Vid ungdomsredaktionernas distriktsmöte i november karakteriserade Rolf Egil Bergström samarbetet mellan ungdomsradiation och musikradiation som »början till uppluckring av kanalstrukturen». ¹⁷²

Samarbetet förlöpte dock långt ifrån friktionsfritt. Inom Ungdomsredaktionen fanns farhågor om att dess musik inte skulle ges plats i Musikradiation i samma omfattning som musikradio-programmen fick utrymme i Ungdomsradiation: »Man är positiv till seriös musik i Ungdomsradiation men den får inte undantränga den musik UR vill bevaka.» ¹⁷³ Då man under våren 1975 diskuterade en reprissändning kommande säsong av *Alla tiders musik* i P2 (eventuellt även i P3) ställde sig Enhörning avvisande med motiveringen att programserien höll »dålig kvalitet». Ärendet föranledde en del diskussion och brevväxling mellan redaktionerna innan serien faktiskt repriserades på våren 1976, dock inte i P2 utan i P1. Vid ett programkommittémöte i augusti sammanfattades kritiken av »obalansen» i utbytet med Musikradiation med omdömet att »vi ger mycket men får inte motsvarande tillbaka». ¹⁷⁴

Från mitten av 70-talet gjordes inom Musikradiation försök med genreblandade grammofonprogram som i ännu högre grad närmade sig melodiradioformatet. Under perioden 1976–81 sändes *Mix non stop*, ett program med »musik av många slag i djärva konstellationer sammanfogade av Sveriges Radios tekniker». ¹⁷⁵ Programmet samsändes i P2 och P3. Det mest kontroversiella programmet av detta slag var emellertid det under sommaren 1976 sända *Dubbeltimmen*, ett speciellt för Musikradiation producerat program från Radio Luxembourg med presentation på engelska. Innehållet beskrivs i generalprogrammet som »pop- och rockmusik av allra senaste datum men även 'klassiska' pop-låtar och barockmusik. En fräck och ungdomlig blandning – en programform som inte funnits i Musikradiation tidigare, och knap-

past ens i P3.«¹⁷⁶ Programmet samsändes elva fredagar kl. 15.30–17.30 i både P2 och P3 med start den 11 juni. Det kontroversiella bestod delvis i presentationsformen som sådan, men framför allt i det symbolvärde som låg i samarbetet med den kommersiella stationen Radio Luxembourg. Musikkradioledningen förefaller ha varit fullt medveten om programmets provokationspotential:

Musikradion vill pröva några nya programtyper och presentationsformer. Bl.a. vill den få fram ett program med pop och »klassiskt« i skön blandning för att söka skapa ett musikprogram för ungdom, där de ungdomliga lyssnarna kan få njuta av den musik som de tycker om och dessutom konfronteras med inslag från Musikkradions repertoar. [...] Dess [Radio Luxembourgs] repertoar är visserligen en helt annan än Musikkradions, men detta utesluter inte att det kan vara intressant att studera om Radio Luxembourgs sätt att presentera musikprogram kan ha något att lära oss. [...] Presentationen görs på engelska av Peter Powell och är av det professionella slag som utmärker vissa europeiska radiobolags lätta musikkanaler. [...] Programmet innebär alltså experiment från olika synpunkter och kommer säkert att ge anledning till diskussion. Därmed skulle även en annan förhoppning med programserien gå i uppfyllelse.¹⁷⁷

På underhållningssidan diskuterades *Dubbeltimmen* vid ett redaktionschefsmöte den 17 maj, varvid Eklund protesterade skarpt mot Musikkradions programplaner. Frågan hade också varit uppe till diskussion i CPL, och Ungdomsredaktionen insände en protestskrivelse till programdirektören Lundevall. Konflikten dryftades även i programkommittén, varvid »de som hade lyssnat på programmet var kritiska«.¹⁷⁸ Det är inte svårt att instämma i detta omdöme: det ömsom uppskruvade, ömsom insmickrande tonfallet i den engelskspråkiga presentationen av en blandad svit av samtida pop- och rockmusik med insprängda stycken av historisk konstmusik (företrädesvis barockmusik) ger

ett tydligt intryck av ovanligt felslagen »education by insinuation« – som en kontrast kan nämnas att genreblandningarna i *Mix non stop* ofta förefaller ha varit betydligt bättre musikaliskt genomtänkta. Programserien sändes dock i sin helhet, och i juli meddelades att Musikradion avsåg att fortsätta med »pop och klassiskt« en timme per vecka (fredagar kl. 17–18) under hösten. Denna gång hade dock Ungdomsredaktionen fått erbjudande om att göra en serie om tio program. Titelförslaget *Timmen Tutti* – *musik med flera smaker* accepterades av Musikradion, och serien utökades senare med ytterligare tio program.¹⁷⁹

Ur de underhållande redaktionernas synvinkel förefaller genreöverklivningarna under 70-talet till stor del ha betraktats som en angelägenhet för Ungdomsredaktionen. Även de övriga redaktionerna deltog dock i genreöverskridande verksamhet: exempelvis medverkade Radiounderhållningens Ulf Anderson och Håkan Norlén i Musikradions *Opp, Amaryllis*, och vid ett tillfälle omtalas att Grammofonredaktionen hade visat »intresse för ökad insikt i Musikavdelningens repertoire«.¹⁸⁰ För den sistnämnda redaktionens del hade problematiken kring musikaliska genreblandningar som nämnts aktualiserats redan med introduktionen säsongen 1969/70 av den »seriösa« avdelningen i Nattradion, *Musik mot gryningen*. Lyssnarkritik mot denna programpunkt framskyftar då och då i redaktionschefsmötenas protokoll:

Någon hade hört att folk har ringt till hallå på nätterna och tyckt att Musik mot gryningen är så tråkigt och att det är alldeles för långa musiksekvenser.¹⁸¹

Under nyårsnatten brukar många ringa och klaga över att Musik mot gryningen sänds 03.00, när de vill dansa. Man kom överens om att inte göra någon programändring med tanke på att det även sådana nätter finns folk som vill ha seriösare musik.¹⁸²

Programmet fortlevde fram till sommaren 1976, då Stig Olin vid

ett redaktionschefsmöte undrade om det var »vettigt att mellan kl 3–4 på nätterna spela seriös musik« och tillkännagav sin avsikt att diskutera saken med Enhörning och centrala programredaktionens chef Birgitta Rembe.¹⁸³ I september samma år togs *Musik mot gryningen* bort ur tablån, och de konstmusikaliska inslagen fördelades i stället jämnt över hela natten. Nattradions hallåmän var emellertid missnöjda både med det sätt på vilket nyordningen införts och med dess innehåll: i en skrivelse daterad den 20 september påpekade de att man riskerade att stöta bort både de lyssnare som ville höra enbart populärmusik och de som ville ha konstmusik i Nattradion. Efter att ärendet diskuterats vid ett möte mellan hallåmän och grammfonproducenter i november 1976 samlades den »seriösa« nattmusiken i två halvtimmeslånga sjok, placerade kl. 1.30–2.00 respektive 3.30–4.00.¹⁸⁴ Denna modell hade en tydlig kompromisskaraktär, och det stod klart att en tillfredsställande lösning på problemet skulle kunna uppnås först då en andra nattkanal införts, en lösning som dock ännu skulle dröja mer än ett decennium.¹⁸⁵

Även vid sidan av samarbetet med de underhållande redaktionerna utvidgades under 70-talet genregränserna för Musikradions utbud på olika sätt. En tidigare osynlig och »alternativ« musikform som fick ett visst ökat utrymme vid denna tid var kvinnors musik. Säsongen 1974/75 sändes »den mycket uppmärksammade serien« *Stå vid spisen och föda musik*, gjord av Camilla Lundberg och Marie Selander. Serien planerades repriseras följande år, och man aviserade också planer på att i anslutning till denna repris spela musik av »en lång rad kvinnliga kompositörer« i Musikradion.¹⁸⁶ Repriseringen av serien tycks dock aldrig ha genomförts, och en granskning av programtidningen visar inte på någon särskilt framskjuten plats för kvinnliga tonsättare under säsongen 1975/76, bortsett från presentationen av Thea Musgrave som »Veckans kvinnliga tonsättare« – representerad med ett program – i oktober 1975.¹⁸⁷

Från mitten av 70-talet uppmärksammas också den samtida progressiva musikämbelåsen i Musikradions programsättning. År

1976 behandlades denna genre i magasinsprogrammet *Öppna öron*, och säsongen 1977/78 ledde Tjia Torpe *Progressivt*, där hon presenterade svensk »proggmusik«. Året därpå var titeln *Musik i verkligheten*, också lett av Torpe. Programtypen var inte helt okontroversiell inom Musikavdelningen: i samband med en diskussion av programmets sändningstid, som programledaren klagat över, nämns att man i sammanhanget diskuterat »vad som är progressiv musik«. Sedan programtiden ändrats avsåg sig Torpe programledarskapet, som i stället övergick till Marie Westerholm.¹⁸⁸

Det sista i raden av gränsöverskridanden i Musikradion under 70-talet bestod i humorns och satirens intåg på den »seriösa« musikens område: säsongen 1978/79 startade serien *Radio Kisum* med »taktualiteter och bulletoner från ett bakvänt land«, producerad av Christian Ljunggren, Margareta Forslund och Lars Sjöberg och sänd fram till 1981. Ett axplock ur ett program från hösten 1978 visar på tydlig inspiration från föregångare som *Radio Mosebacke*: efter en paussignal, baserad på en baklängesmanipulerad variant av inledningen till andra satsen av Beethovens 5:e symfoni, följer en löpsedel med diverse fiktiva musikprogramtitlar som *Se govia och sedan dö* (en »gitarravvänjningskurs«) eller *Sånger vi glömt: önskeprogram för minnessångare*. Bland de följande inslagen märks bl.a. en ytterst kondenserad version av *Figaros bröllop* under rubriken *Opera på en minut*.

För de underhållande redaktionernas del aktualiserades problematiken kring genreblandningar – i detta fall beträffande två programgenrer snarare än musikaliska genrer – också genom de försök till närmanden mellan programformer för populärmusik och sport som förekom under 70-talet. Som framgått tidigare var kritik från andra redaktioner mot sportdirektsändningarnas prioritet ett redan vid denna tid gammalt och välkänt problem. Ungdomsredaktionen förefaller ha varit särskilt hårt drabbad, eftersom dess lördags- och söndagstider ofta sammanföll med viktigare sportaktiviteter.¹⁸⁹ I oktober 1970 gjordes emellertid ett försök att jämka samman de olika intressena: då matchtiderna

för den allsvenska kvalfotbollen sammanföll med sändningstiderna för Kaj Kindvalls *Tio i topp* (kl. 15–16 samt redovisningen av omröstningens resultat kl. 17.45–18.00) och Janne Forssells *Så kan det bli* (kl. 17.00–17.45) kombinerades tre lördagar sport- och popprogram under titeln *Kvalextra med Tio i topp*. I en artikel i programtidningen betonade Ungdomsredaktionens Lars Magnus Janson frändskapen mellan de båda redaktionernas medarbetare och försvarade sportsändningarnas företrädesrätt; i den interna debatten framstår han dock inte som lika positivt inställd.¹⁹⁰ Andra försök med nya former för kombination av musik och sport i radio inkluderade Vasaloppsbevakningen 1971, då sändningarna växlade mellan de tre kanalerna och interfolierades med »kanal-typisk musik«, samt införandet av en »Veckans skivvärd« som musikpresentatör och ansvarig för de musikaliska inslagen i *OS-extra* året därpå.¹⁹¹

I september 1977 diskuterades inom Radiounderhållningen möjliga former för samarbete med Radiosporten:

Under de tider av säsongen då Sporten *inte* sänder långa sammanhängande referatblock från allsvensk fotboll resp. ishockey (under innevarande säsong nov.–mars) borde man kunna åstadkomma sport/underhållningsprogram som riktar sig till lyssnare som har vidare vyer än en aldrig så effektiv rundvandring till allsvenska arenor. Modellen är det tyska »Sport und Hits«, där man mycket väl kunde byta ut diskjockeyinslagen mot levande underhållning.¹⁹²

En kommitté med fyra ledamöter från Radiounderhållningen, tre från Radiosporten och en »som konsult« från Ungdomsrådion tillsattes för diskussion av projektet inför påföljande budgetår. Vid denna kommittés sammanträden skisserades något i stil med »Ungdomsredaktionens stora lördagssatsning för några år sen«, och man siktade på genomförande påföljande höst. Planeringen tycks därefter ha runnit ut i sanden; sannolikt visade sig projektet bli alltför kostsamt för att vara försvarbart, och inom

Ungdomsredaktionen ställde man sig också avvisande till planerna.¹⁹³ Det dominerande sportradioformatet kom i stället att alltså utvecklas i riktning mot just »Sport und Hits«, de sistnämnda framförda på grammofon snarare än live. Ansvaret för urvalet av musik till sportsändningarna var länge oreglerat, och urvalet gjordes omväxlande av Grammofonarkivets personal, av Sportradions egna medarbetare eller som externt beställningsarbete. Efter kontakter mellan Radiosporten och Radiounderhållningen i april 1983 övertog dock den sistnämnda redaktionen från hösten samma år ansvaret för sportsändningarnas musikläggning.¹⁹⁴ Moderniseringen av Radiosportens programformer och rockpublikens tilltagande åldersmässiga differentiering har därefter successivt lett till en naturalisering av kopplingen mellan sportradio och mainstreamrockmusik, till den grad att Radiosportens presentation av »Sportradions Topp 10 genom tiderna« i en helt ordinär sportsändning en tisdagskväll hösten 1997 framstår som fullt tillbörlig och föga anmärkningsvärd.¹⁹⁵

1979–1995: Professionalism i pluralismens tid

Under 1970-talets sista år genomgick de svenska public service-etermedierna en omfattande omorganisation. Det tidigare programföretaget Sveriges Radio ombildades till en koncern med ett moderbolag och fyra programproducerande dotterbolag: Sveriges Television AB, Sveriges Riksradio AB, Sveriges Lokalradio AB och Sveriges Utbildningsradio AB. Lokalradiobolaget hade redan sedan 1977 haft hand om den expanderande lokalradioverksamheten, och den nya Utbildningsradion tillkom i början av 1978. Vid ingången av programåret 1979 / 80 överläts så rikssändningarna i television respektive radio på de två övriga nya programföretagen.

Också inom den nya Riksradion berördes de musikprogramproducerande redaktionerna av en i vissa avseenden genomgripande omorganisation. Vad gäller sändningstiden för musik och dess fördelning på olika genrer skedde dock till en början inga större förändringar. Under större delen av 80-talet utgjorde sålunda sändningstiden för musik drygt 10 000 timmar/år, svarande mot något mer än hälften av Riksradios totala sändningstid, och av denna tid utgjordes drygt en tredjedel av Musikradio och återstoden, knappt två tredjedelar, av populärmusik (se bilaga, tabell 6).¹

De tydliga förändringar av musikutbudets omfattning som kan utläsas ur tabellen uppträder mot slutet av 80-talet: år 1987 / 88 ökar utbudet av populärmusik i rikssändningarna markant, och ökningen fortsätter också åren 1989 och 1990. Förklaringen är här att Riksradion återtar de »fönstertider« för lokalradion i

P3 som blir tillgängliga efter hand som lokalradiosändningarna överförs till den successivt utbyggda fjärde FM-kanalen – de första lokalradiosändningarna i P4 startade den 11 november 1987, och knappt två år senare, den 11 oktober 1989, hade samtliga lokalradiostationer överförts till P4 och därmed lämnat sina P3-tider åt rikssändningarna. Den mest markanta förändringen är emellertid den ökning av musikradiosändningarna som sker 1989 i och med tillkomsten av den sedan länge planerade och diskuterade andra nattradiokanalen (P2 Natt) på hösten 1988, en sändningstidsutökning som helt och hållet ägnades den »seriösa» musiken. I och med denna utvidgning kom Musikradion i början av 90-talet således att svara för i det närmaste hälften av Riksradios samlade musikutbud.

Kanalprofileringens konsolidering

En av avsikterna bakom kanalomläggningen 1966 hade som nämnts varit en renodling av de tre kanalerna: talprogrammen skulle höra hemma i P1, konstmusiken i P2 och populärmusiken i P3. Under loppet av 70-talet hade emellertid denna kanalprofilering alltmer luckrats upp genom olika förändringar i radios utbud. Lokalradion hade placerats i P3, underhållningsprogrammen i P3 hade fått större inslag av tal, vissa talprogram från P1 hade flyttats över till P3 och invandrarprogrammen hade tillkommit i P2. För den nystartade Riksradios ledning var en återgång till tydligare kanalprofiler en prioriterad uppgift. I årsredovisningen för 1980 / 81 skisseras huvuddragen i den eftersträvide uppdelningen:

Nyheter, information, talprogram av olika slag i en kanal. I en annan kanal kan seriös musik och en del kultur finnas och i en tredje kanal underhållning och lätt musik samt kortare nyheter. Uppdelningen kan givetvis göras på olika sätt men den skisserade torde vara den mest ändamålsenliga.²

På flera håll inom företaget diskuterades den framtida kanalstrukturen utförligt vid denna tid, och flera olika förslag till kanalstruktur framfördes. Ett av dessa innebar en »blockvis« profilering av kanalerna, d.v.s. att varje kanal skulle ha en konsekvent profil genom ett helt förmiddags-, eftermiddags- eller kvällsblock, medan profilen kunde variera från block till block i en och samma kanal. Ett annat förslag placerade kulturprogram inklusive musikradio i P1, underhållning i P2, informationsprogram i P3 samt lokalradio och invandrarprogram i det planerade P4; ett tredje förslag placerade lokalradiosändningarna tillsammans med Musikradion i en »sektiv« kanal. Den fjärde FM-kanalen skulle dock visa sig dröja ännu några år, och det förslag till kanalstruktur som i december 1981 fastställdes av PPK (Programplaneringskommittén) räknade tills vidare endast med de tre existerande kanalerna.³ Kanalprofileringen, som genomfördes vid ingången av säsongen 1982/83, innebar i praktiken inte några omvälvande förändringar, snarare ett bekräftande av den *ad hoc*-mässiga struktur som redan vuxit fram:

Renodlingen av kanalerna betyder att de talade programmen i fortsättningen kommer att sändas i P1, seriös musik, invandrarprogram och utbildningsradio i P2 medan P3 tar hand om den lättare musiken, barnprogram, sport och nyheter. Dessutom sänds även Lokalradions program i P3. Förhoppningen är att lyssnarna skall få lättare att hitta och känna sig hemma bland kanalerna.⁴

För Musikradions del framstod emellertid förändringarna som både omfattande och icke önskvärda. Musikradiosändningarna hade redan tidigare till största delen varit förlagda till P2, men de sändningstider man förfogade över i de båda övriga kanalerna sågs som en värdefull tillgång. Säsongen 1980/81 hade Musikradion sändt i P1 på förmiddagarna måndag–fredag (*Morgonklang*) och i P3 på eftermiddagarna måndag–torsdag (*Alla tiders musik*) samt söndagsmorgnarna (repriser av *För gitarrvänner* och *Fili-*

kromen).⁵ Bortsett från en förkortning av P1-tiden med 15 minuter fanns dessa sändningstider i grannkanalerna kvar också 1981/82. Från hösten 1982 förlades emellertid Musikradion helt och hållet i P2, bortsett från reprisen av *Musiknytt* i P1 samt *Mixern* och reprisen av *Filikromen* i P3. *Alla tiders musik* och *Mitt i musiken* ersattes av *Musik på trekvart* i P2 på vardagseftermiddagarna, ett program som utgjorde en »blandning« av de båda tidigare programmen och presenterades av olika värdar olika veckodagar. Den successiva utökning av Musikradions sammanlagda sändningstid som ägde rum under 80-talets första år tycks inte ha erbjudit tillräcklig kompensation för de missade möjligheter till »education by insinuation« som förlusten av P1- och P3-tiderna innebär. Situationen beskrevs på följande sätt av Christian Ljunggren i februari 1983:

Det har gått ett halvår sedan genomförandet av den renodling av kanalerna som drabbade oss. Vi är isolerade i en enda kanal och har kanske inte riktigt fattat vad den här isoleringen innebär i form av tappade lyssnare och brist på kontakt med stora »möjliga« lyssnargrupper.⁶

Enligt musikradiochefen Bengt Emil Johnson hade nedläggningen av *Morgonklang* emellertid också »nästan« förorsakat en lyssnarstorm, och säsongen 1983/84 kom programmet tillbaka i P1 på vardagar, om än endast en halvtimme långt; också *Mitt i musiken* och *Musiknytt* sändes i P1 och reprisen av *Filikromen* i P3.⁷ På våren 1984 utgick *Musiknytt* ur P1-tablån, men i gengäld kom *Mixern* tillbaka i P3. Denna vår skakades dock Musikradion av en lyssnarstorm av betydligt högre dignitet, föranledd av hotet om nedläggning av *Opp*, *Amaryllis* – en konflikt vars upprinnelse också hängde samman med kanalprofileringsproblematiken. Hotet avväjdes emellertid, och Musikradion kunde också i viss utsträckning behålla sina fönster i grannkanalerna. Säsongen 1984/85 utökades *Morgonklang* till en timme, medan *Filikromen* var det enda kvarvarande musikradioprogrammet i P3. Förmid-

dagsprogrammet i P1 bytte 1985/86 namn till *Rum för musik*, och detta program och *Filikromen* förblev Musikradions stående kanalprofilöverskridande produktioner under resten av 80-talet. Bortsett från enstaka reprissändningar samt *Tidernas musik – förspe*l i P1 och *Mixern* i P3 säsongen 1986/87 var dessa programpunkter också de enda musikradioprogrammen utanför P2.

För Radiounderhållningens del såg problematiken kring kanalprofileringen annorlunda ut. Problemen gällde dels anpassningen av populärmusikprogrammen till förändringar i publik-sammansättning och lyssnarvanor – Melodiradion hade som programform vid början av 80-talet 20 år på nacken – dels den påtvingade hänsynen till Lokalradions krav på sändningstider i P3. I de återkommande diskussioner kring kanalprofilen som hölls inom redaktionen framhölls att man »måste renodla P3».⁸ Detta visade sig dock svårt att genomföra samtidigt som Lokalradions sändningar expanderade alltmer, och förhållandet mellan Lokalradion och Riksradion – i synnerhet Radiounderhållningen, som ju till övervägande del höll till i P3 – försämrades stadigt under loppet av 80-talet.⁹ Lösningen kom, som nämnts, först med införandet av P4 från 1987: genom Lokalradions överflyttning till den nya kanalen ökade Riksradions programutbud i P3 med 1 100 timmar/år, och möjligheterna till renodling av P3:s profil ökade markant.¹⁰

Också för Musikradion framstod inrättandet av P4 som betydelsefullt: detta innebar att man kunde »börja planera för en *egen* kanal».¹¹ Logiken i denna förutsägelse är inte alldeles klar – inga av de programpunkter som placerades i P4 vid dess tillkomst (och för övrigt inte heller några av de program som flyttades till P4-Riks år 1993) hade konkurrerat med Musikradion om utrymme i P2. Förklaringen tycks snarast vara att man såg en utbyggnad av Musikradion som en högst rimlig och rättvis åtgärd i en situation då både Lokalradion och Radiounderhållningen fick betydligt större svängrum i etern, en uppfattning som också förefaller ha haft stöd på högre ort inom företaget.¹² Som redan nämnts inleddes denna utbyggnad med tillkomsten av P2:s natt-

sändningar på hösten 1988. En andra nattkanal som komplement till P3:s nattradio hade vid det laget redan diskuterats länge, och i början av 80-talet gjordes ett försök med en sådan kanal där Musikradion stod för hälften av programtiden. Olika förslag till utformning av den nya nattkanalen framfördes och utreddes under loppet av 80-talet innan det slutligen i november 1987 tillkännagavs att medel anslagits för musikradiosändningar varje natt kl. 00.00–05.30.¹³ Musikradions nattsändningar startade den 3 oktober 1988 med den tidigare musikradiochefen, numera programdirektören för P2, Bengt Emil Johnson som värd.

Nattsändningarna utgjorde till att börja med en försöksverksamhet avsedd att vara fram till halvårsskiftet 1989. Att döma av lyssnarbrevskörden blev försöket omedelbart en stor framgång – i generalprogrammet för 1989/90 återges i faksimil ett antal brev från tacksamma lyssnare – och verksamheten utsträcktes efter hand för att så småningom permanentas.¹⁴ Säsongen 1989/90 påbörjades också en successiv utökning av Musikradions sändningar på dagtid i P2, och på hösten 1991 kunde dess 25-årsjubileum celebreras i förvisningen om att man kommit ett gott stycke på vägen mot målet »en egen kanal«.

Nya redaktioner och chefer

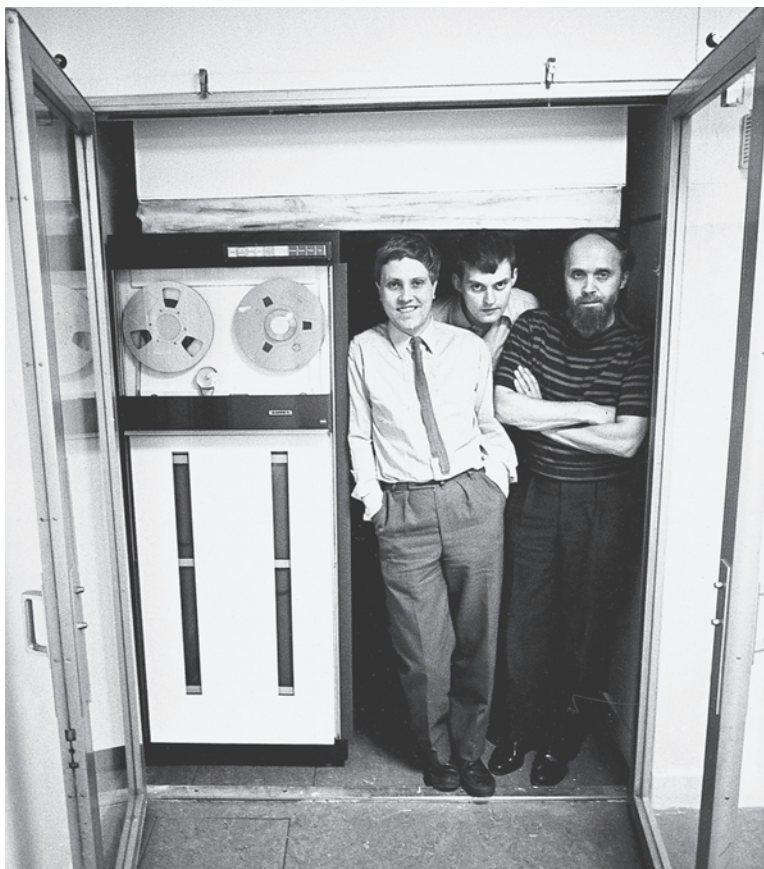
Riksradios tillkomst innebar organisatoriska och personella förändringar både på konstmusikens och på populärmusikens område. Vid halvårsskiftet 1979 efterträddes Magnus Enhörning av Bengt Emil Johnson som chef för Musikradion, vars officiella namn nu för övrigt var »Riksradios redaktion för seriös musik«. De tidigare existerande administrativa sektionerna för artist- och konsertärenden, programplanering, ekonomi respektive internationellt programutbyte bibehölls, liksom de sex programsektionerna för orkestermusik, kammarmusik, vokalmusik, program om musik, jazz – jazzsektionen kallades nu »Improviserad musik« – respektive folkmusik. Två nya programenheter tillkom

emellertid också: en för »experimentell musik« och en för »Musiknytt«. Dessutom fanns ett antal »fria producenter«, ej knutna till något bestämt programområde, och i distriktsorganisationen fanns musikradioproducenter i Göteborg och Malmö.

De följande åren tillkom flera musikradioproducenter i distrikten, bl.a. i Malmö, Karlstad, Umeå, Örebro och Luleå. I den omplacering som år 1984 följde på Ove Joansons tillträde som VD för Riksradiion utsågs Bengt Emil Johnson till programdirektör. Samtidigt omorganiserades Musikradion än en gång. Som tillförordnad musikradiochef utsågs Trygve Nordwall, vilken vid ingången av 1985 följdes av Björn W. Stålne som ny ordinarie redaktionschef. Den tilltagande differentieringen och specialiseringen av olika arbetsuppgifter inom Musikradion avspeglades i sektions- eller funktionsbenämningar som »Offentliga konserter«, »Tablå och presentation« (sektionen tidigare kallad »Programplanering«), »Programpresentation med program om musik och musiknyheter« (tidigare kallad »Program om musik«), »Vokal solo«, »Musikdramatik«, »Radiokören«, »Övriga körer« och »Utländska band«. Folkmusiksektionen bytte nu namn till »Traditionsmusik«.

År 1986 utökades redaktionsledningen till sex personer. Övriga nya organisatoriska inslag var ett kansli om tre personer för »kammar, vokal och dramatik« samt en producent i Norrköping. Stålnes förordnande som musikradiochef förlängdes i juni 1988 fram till halvårsskiftet 1991, men han avgick i början av 1989 för att i stället fungera som musikradioproducent i Växjö och efterträddes som redaktionschef av Göran Rydberg.¹⁵ År 1990 omdöptes sektionen för programpresentation och program om musik till »Programavdelning«, och året därpå tillkom sektionerna »P2 presentation« och »Operagruppen« medan programavdelningen omdöptes till »Presentation och program om musik«.

De återkommande organisatoriska förändringar som Musikradion genomgår under 80- och 90-talen ger ett tydligt intryck av svårigheter att anpassa redaktionens traditionella organisation till en av den kraftiga utökningen av sändningstiden fram-



Bengt Emil Johnson, med bakgrund i 60-talets instrumentalteater, text-ljudkompositioner och elektronmusik, var Musikradions chef under åren 1979–84. Här ses han flankerad av Lars-Gunnar Bodin och Åke Hodell i samband med en Nattövning 1967.

tvingad rationalisering av programutbudet. Från 1991 anges också i generalprogrammen flera av medarbetarna vara fast knutna till enskilda namngivna programpunkter, vilka ingår som stående inslag i den nu för en hel programsäsong i taget fastlagda veckotablån. Samtidigt förskjuts emellertid uppmärksamheten i Musikradions generalprogram markant bort från dessa stående

programpunkter i riktning mot de kvarvarande unika »evenemangen« i programverksamheten: de offentliga konserterna.

Som tidigare framgått hade under loppet av 70-talet organisationen av de underhållande redaktionerna inom radion framstått som alltmer tungrodd och ofunktionell i förhållande till den anpassning av programverksamheten till förändringar i publiksammansättning och lyssnarvanor som skedde under decenniet. Inför Riksradios tillkomst fanns ett förslag till omorganisation innebärande att »en storredaktion bildas av nuvarande Radiounderhållningen, Grammofonredaktionen och en tredjedel av Ungdom. Sammanlagt 55 personer.«¹⁶ Den nya Radiounderhållningen, eller »redaktionen för underhållning och lätt musik«, bildades enligt de föreslagna riktlinjerna vid halvårsskiftet 1979. Under dess första verksamhetsår fungerade Stig Olin som redaktionschef med Christer Eklund som »bisittare«; från den 1 juli 1980 övertog Eklund chefskapet, vilket han upprätthöll ända fram till halvårsskiftet 1989.¹⁷ Redaktionsombildningen innebar vidare att Ungdomsredaktionen i Stockholm upplöstes, varvid dess medarbetare fördelades på Radiounderhållningen, Radioteatern och Barnradion.

Den interna organisationen av Radiounderhållningen baserades inte på sektioner med formellt tillsatta chefer. Vid Eklunds tillträde som redaktionschef valdes också en biträdande redaktionschef (Kerstin Franzén); i övrigt leddes arbetet av en »gruppledare« för vart och ett av de fyra områdena Melodiradio, Grammofonprogram, Levande musik och Blandad underhållning. Gruppledarna utsågs för ett år i taget av redaktionschefen efter samråd med den övriga redaktionen.¹⁸ I jämförelse med Musikkonsumenternas svåröverskådliga och ständigt föränderliga organisationsformer förefaller, att döma av redaktionsmötesprotokollens redogörelser för det interna arbetet, denna mer flexibla och mindre hierarkiska struktur ha varit mer ändamålsenlig i förhållande till de varierande krav som programverksamheten ställde under loppet av 80-talet.

Den 1 juli 1989 sammanslogs Radiounderhållningen med

Barn- och ungdomsredaktionen. Chef för den nya redaktionen blev Eva Blomquist, i september 1992 efterträdd av Anita Granlund. I februari 1990 hade en ny intern organisation utformats: redaktionen indelades i en administrativ grupp och sex programgrupper, benämnda Barn, Ungdom, Musik, Melodiradio, Fiktion och Nöje.¹⁹ Denna organisation bestod fram till omstruktureringen av radion vid ingången av 1993.

Radioredaktion eller konsertarrangör?

Under loppet av 80-talet kom den fast anställda symfoniorkestern i allt högre grad att framstå som flaggskeppet i Musikkra-
dions verksamhet.²⁰ Orkesterns officiella namn hade vid omorganisationen 1979 ändrats från Sveriges Radios Symfoniorkester till Riksradios Symfoniorkester, men, som generalprogrammet påpekar, »namnet Radiosymfonikerna kommer också att användas».²¹ Förutom den ordinarie verksamheten med offentliga konserter och studioinspelningar bedrev orkestern en alltmer omfattande turnéverksamhet, både inom Sverige och utomlands. Sålunda turnerade Radiosymfonikerna exempelvis säsongen 1982/83 i Storbritannien och Finland, året därpå i Västtyskland, Liechtenstein och Schweiz, och säsongen 1986/87 gjordes två utlandsturnéer, till Italien respektive Japan.

Från mitten av årtiondet var Radiosymfonikernas framgångar till stor del förknippade med dess nye chefsdirigent, Esa-Pekka Salonen. Salonen arbetade med Radiosymfonikerna första gången år 1982 och knöts från säsongen 1984/85 till orkestern som »Principal Guest Conductor» på tre år. Redan vid ingången av 1985 omvandlades kontraktet till ett chefsdirigentkontrakt, varvid Salonen efterträdde Herbert Blomstedt, som sedan 1977 varit orkesterns chefsdirigent.²² Salonens kontrakt gällde till att börja med t.o.m. säsongen 1988/89; det förlängdes senare i flera omgångar ända till 1994/95, varefter han fungerade som konstnärlig rådgivare för orkestern.

Det var alltså i en tid av framgångens medvind som Radiosymfonikerna firade sitt 50-årsjubileum med en direktsänd konsert i Berwaldhallen den 1 juni 1986 – som tidigare nämnts räknade orkestern sina anor från anställandet av Waldimirs orkester som radions första fast engagerade ensemble år 1936. På våren följande år bildades Föreningen Radiosymfonikernas och Radiokörens vänner under ordförandeskap av förre radiochefen Olof Rydbeck. Medlemskap i föreningen innebar vissa förmåner, bl.a. fritt hemsändande av den nystartade Musikradiobulletinen. Under våren 1988 delade föreningen ut tre stipendier om vardera 10 000 kr till en radiosymfoniker, en radiokorist och en musikjournalist. Dess verksamhet räckte dock inte till för att bemästra de kostnader som orkesterns och körens turnéer medförde. I generalprogrammet för 1988/89 berättar Stålne, med hänvisning till den dyra turnéverksamheten, att MoDo trätt in som huvudsponsor för Radiosymfonikernas och Radiokörens turnéer. Han betonar att det är »extra viktigt att vår integritet inte i något avseende hotas. Vi kan självfallet inte ta emot pengar för radioprogramverksamhet eller låta denna påverkas av ekonomiskt stöd 'utifrån'» och poängterar att MoDo tillskjutit pengar »utan några som helst krav på program-, turné- eller konsertinnehåll». Bortsett från en diskret upplysning på generalprogrammets omslag om sponsorförhållandet är det enda synliga tecknet på detta att MoDo-chefen Matts Carlgren tillkommit i styrelsen för Föreningen Radiosymfonikernas och Radiokörens vänner. Sponsoravtalet var tecknat för ett år, men Stålne uttrycker en förhoppning om ett fortsatt avtal ytterligare minst två år.²³ Avtalet förnyades också de båda påföljande säsongerna. Inför säsongen 1990/91 hade den internationella efterfrågan på Radiosymfonikerna och Radiokören ökat, både vad gällde turnéer och internationellt bandutbyte, »där konserter med dessa ensembler är mycket efterfrågade av andra radiostationer», och betydelsen av MoDo:s sponsring för turnéverksamheten framhålls åter i generalprogrammet. Sponsoravtalet förlängdes dock inte vidare; inom Musikradion arbetade man för att finna en ny sponsor

men lyckades inte finna någon under de närmast påföljande säsongerna.²⁴

Trots det obestridliga PR-värdet i turnéverksamheten bestod emellertid den huvudsakliga delen av Radiosymfonikernas verksamhet av de offentliga konsertserierna, vilka också utgjorde en väsentlig ingrediens i Musikradions programutbud. I och med den sedan årtionden tillbaka efterlängttade invigningen av Berwaldhallen den 30 november 1979 disponerade radion över en egen konsertlokal, dit huvuddelen av konsertverksamheten nu kunde förläggas. Säsongen 1979/80 utgavs inget generalprogram, endast två broschyrer över offentliga konserter före respektive efter Berwaldhallens invigning, men påföljande säsong återupptogs Musikradions praxis att årligen presentera den kommande säsongens konserter – liksom den övriga programverksamheten – i en särskild programpublikation.

Stommen i radions konsertaktiviteter utgjordes liksom tidigare av de etablerade, årligen återkommande konsertserierna: Evenemangsserien, Lördagsserien, Nutida musik och Kammarserien. Den sistnämnda upphörde år 1991 – kammarmusiken ägnades både dessförinnan och därefter även andra, mer kortlivade konsertserier – medan de tre andra ges årligen ännu under senare delen av 90-talet. Utöver dessa stående serier gavs en efter hand alltmer växlande flora av andra konsertserier; i synnerhet under första hälften av 80-talet tycks glädjen över den nya konserthallen ha givit produktivt resultat i form av försök med nya former av konsertarrangemang. Sålunda gavs 1979/80 konsertserien *Sångens mästare*, som presenterade vokalmusik, både romanser, kör a cappella och körverk med orkester. Påföljande säsong anordnades en Romansserie och en Pianoserie om vardera sex konserter, en serie barnkonserter, ett »öppet hus« i Berwaldhallen för unga musiker den 24 maj 1981 (denna gång fick dock »av praktiska skäl« inte jazz- och popmusiker medverka) samt två »Invandrardagar« den 4–5 april, då invandrare spelade »folklig musik från sina hemländer«. Den 28 december 1980 anordnades en konsert med titeln *Blues i Berwaldhallen* samt en

serie om sex kammarkonsalter, »Sång och spel i studio 12«, producerade av Riksradiön i Göteborg. Också Radiojazzgruppens konsertserie *RJG-spektrum* återupplivades denna säsong.

Bland nyheterna 1981/82 fanns fyra körkonserter (två vardera med Radiokören respektive Kammarkören), fyra konsalter i den återupplivade serien *Club Jazz* på hösten 1981, en konsalt den 31 januari med »ny jojk«, en den 28 januari med svensk folkmusik samt en »indisk aftön« den 27 mars. Säsongen 1982/83 gavs ett antal »middagskonserter« med direktsändning, fem kyrkonserter samt en ny kammarkmusikserie för unga musiker i samarbete med Rikskonserter, kallad *Spel i studio 2*. Säsongen därpå innehöll konsaltprogrammet bl.a. en folkmusikkonsalt med Leksands spelmän den 1 oktober 1983, och 1984/85 startade en ny konsaltserie under titeln *Spel i 2:an*, vilken innehöll kammarkmusik från skilda epoker och genrer och återkom årligen t.o.m. 1988/89.

Kreativiteten beträffande nya konsaltserier förfaller ha varit mindre de närmast följande åren, men säsongen 1988/89 kom flera nyheter: en serie lunchkonserter, anordnade två gånger i veckan – på onsdagar sända från Radiohuset i Stockholm, på fredagar från Musikradions distrikt – samt återupptagande av *Club Jazz* och *RJG-spektrum*. För första gången ägnades nu också Radiokören en egen konsaltserie. Kören leddes vid denna tidpunkt av Gustaf Sjökvist, som i oktober 1986 efterträtt Anders Öhrwall, vilken vid årsskiftet 1983/84 efterträtt Eric Ericson, Radiokörrens ledare ända sedan 1952. Radiokörserien blev omedelbart en stor publiksuccé; antalet abonnemang var 692, till och med fler än för Evenemangsserien, och körserien återkom varje säsong t.o.m. 1992/93.²⁵

Under 90-talets första år lanserades ytterligare ett antal nya konsaltserier. Säsongen 1990/91 gavs serien *Musik i Museimiljö* med konserter förlagda till fyra av Stockholms museer. Påföljande säsong anordnades en Mozart-lunchkonsaltserie samt en stråkkvartettserie i samarbete med Stockholms Konserthusstiftelse, vardera omfattande fem konserter. Samarbetet med Kon-

serthusstiftelsen innefattade också ett antal konserter med unga svenska pianister. Denna säsong, den 18 maj 1992, utdelades också det första Polarpriset, delat mellan Paul McCartney och de upphovsrättsorganisationer som vid denna tid var under uppbyggnad i de baltiska staterna, vid ett evenemang inför en inbjuden publik i Berwaldhallen, direktsänt i P2 och TV1. Säsongen 1992/93 kom flera nya serier: Söndagsserien, med »kammarensembler av större format«, och Pianoklassiker, vardera omfattande sex konserter, samt Torsdagsserien om åtta konserter med början redan kl. 18.00, då man inom Musikradion antog att många med lång väg hem från arbetet skulle uppskatta en »direkt-efter-jobbet«-serie. Ett helt nytt slags giv denna säsong var slutligen en »Klassisk kryssning«, om vilken generalprogrammet förtäljer i lyriska ordalag:

Att föra lyssnarna ut på eternas hav hör till Musikradions vardag – den 1 oktober lossar vi förtöjningarna och ger oss ut på Ålands havs alldeles verkliga vågor. Klassisk kryssning på Birka Princess med Radiosymfonikerna och en lång rad andra artister i båtens salonger. Den morgonpigge passageraren kan också vara med om en direktsänd Opp Amaryllis från fartyget i Mariehamn. – Skepp ohoj!²⁶

Den av Musikradions stående konsertserier vid början av 80-talet som kunde räkna de äldsta anorna var Nutida musik, som anordnats årligen sedan säsongen 1954/55. Trots ofta återkommande problem med publiktillströmningen till konserterna i denna serie förefaller den fortfarande ha haft ett starkt symbolvärde som en konkret manifestation av den svenska radions ambitioner att spela en betydelsefull roll i den musikaliska modernismens frontlinje. Under 80-talet befann sig denna frontlinje – i den mån den kunde urskiljas – till stor del på den elektroakustiska musikens område, och perioden 1979–88 inleddes också Nutida musik-serien varje år med ett antal konserter från den under denna tid årligen anordnade elektronmusikfestivalen i

Stockholm. Prefixet »nutida« hade dock efter hand kommit att bli en genrebeteckning för den musikaliska modernismen i sin helhet snarare än en kronologisk bestämning, och i generalprogrammet för 1984/85 anges ett viktigt mål för Nutida musikserien vara »konfrontationen eller symbiosen mellan det helt nyskrivna [...] och den 'klassiska' 1900-talsrepertoaren«.²⁷

Oavsett den äldre modernismens eventuella klassikerstatus framstod emellertid Nutida musik som en angelägenhet för ett alltmer exklusivt fåtal. Säsongen 1984/85 var antalet abonnenter till konsertserien 60, och fyra år senare hade siffran sjunkit till 33.²⁸ Inom Musikradion diskuterades möjligheterna att öka publiktillströmningen med hjälp av reklaminsatser, och år 1987 övervägde man att fr.o.m. 1988/89 avskaffa konsertserien och i stället integrera konserterna i radions övriga serier.²⁹ Nutida musik fortlevde emellertid som självständig serie ännu några år – 1989/90 utgjorde för övrigt sex av seriens konserter Musikradions bidrag till festivalen Stockholm New Music 1990, anordnad i maj. Säsongen 1990/91 påbörjades dock en partiell integrering med övriga serier: av tolv Nutida musik-konserter denna säsong ingick tre också i Evenemangsserien och en i Lördagsserien. Året därpå ingick tre Nutida musik-konserter även i Lördagsserien, liksom också 1992/93. Av övriga konserter år 1991/92 utgjordes två av »seminariekonserter« med kompositionselever från Musikhögskolan i Stockholm, vilket ger en indikation om en viktig orsak till konsertseriens överlevnadspotential: de sedan årtionden tillbaka starka banden mellan Musikradion och övriga institutioner inom det samtida svenska konstmusiklivet.

I likhet med konsertserien Nutida musik berördes också tidskriften med samma namn under 80-talet av efterfrågerelaterade problem. Inom Musikradion diskuterades dess fortlevnad upprepade gånger genom hela decenniet.³⁰ I maj 1989 meddelades slutligen att radions ansvar för tidskriften skulle upphöra: fr.o.m. påföljande år skulle utgivningen övertas av den svenska sektionen av ISCM (International Society for Contemporary Music), vilket föranledde en animerad debatt inom redaktionen, där

vissa medarbetare kritiserade musikchefen Rydbergs agerande i frågan.³¹ Beslutet stod dock fast; radions 33-åriga huvudmannaskap för *Nutida musik* upphörde, och dess redaktör, Christina Tobeck, som beklätt denna post genom hela 80-talet, överfördes till Musikradions sektion för offentliga konserter.

Att de offentliga konserterna under loppet av 80-talet spelar en successivt allt viktigare roll i Musikradions verksamhet bekräftas av presentationsformerna i dess egna publikationer. Denna tendens når sin logiska slutpunkt år 1990: fr.o.m. säsongen 1990/91 utges inte längre ett generalprogram av det slag som tidigare publicerats utan endast ett programhäfte för de offentliga konserterna, d.v.s. de övriga programmen i Musikradions utbud presenteras inte längre årsvis i generalprogrammet. På sätt och vis kan det tyckas paradoxalt att, samtidigt som Musikradions sändningstid kraftigt utökas i riktning mot dygnet runt-service, tonvikten således i allt högre grad läggs vid dess konserterande verksamhet snarare än de renodlade radioprogrammen. Förändringen kan emellertid också ses som helt foljdriktig: den utökade sändningstiden framtvingar en alltmer rationaliserad programverksamhet, med årsvis fastlagd veckotabla, längre sammanhängande skivpratarblock och ökat utnyttjande av repris-sändningar, och Musikradion tenderar i de expanderande etermediernas epok att bli en kanal som alla andra. »Evenemangen«, det som särskiljer Musikradion från andra kanaler, utgörs därför i ännu högre grad än tidigare av de offentliga konserterna – den minst »radioegna« av alla dess programformer.³²

Musikradion och svenskt musikliv

Betoningen av konsertverksamheten är förklarlig också mot bakgrund av Musikradions centrala ställning i svenskt musikliv som källa till arbetstillfällen för tonsättare och musiker. Vid 80-talets början var radions verkbeställningar ett sedan lång tid tillbaka etablerat incitament för nykomponerandet av svensk konstmu-

sik. I generalprogrammet för 1980/81 förtecknas inte mindre än 24 nya beställningsuppdrag. Bland dem finns både orkester-, kör- och kammarmusikbeställningar, men också två beställningar av »radiofoniska« verk, fyra av helt eller delvis elektroniska verk samt sex beställningar för Radiojazzgruppen – genrebred- den hos beställningarna ger en uppfattning om vad som vid det här laget inkluderades i Musikradions förståelse av begreppet »seriös musik«. Bland uruppförda beställningsverk påföljande säsong fanns Sven-David Sandströms *Requiem för de ur alla minnen fallna*, framfört vid Nutida musik-konserterna den 19 och 20 februari 1982. Verket väckte för övrigt en hel del uppmärksamhet före uruppförandet på grund av de starka formuleringarna i Tobias Berggrens text. Vid ett redaktionsmöte några dagar senare uttryckte Bengt Emil Johnson »sin glädje över det både konstnärligt och tekniskt lyckade framförandet av Sven David Sandströms Requiem och att det skett under så värdiga former trots de skrivelser som föregått framförandet«.³³ Också de påföljande åren listas regelmässigt utlagda beställningar i generalprogrammen. Säsongen 1986/87 nämns att syftet med verkbeställningarna är att »stimulera nyskapandet av svensk musik och berika repertoaren, särskilt för sådana ensembler och sådana musiksituationer som lider av repertoarbrist«.³⁴ I konsertprogrammet för 1990/91 skriver Göran Rydberg att Musikradions beställningsverk är fler till antalet än någonsin tidigare, och bland uruppförandena 1992/93 fanns »för ovanlighetens skull, ett beställningsverk av en stor internationell tonsättare, Iannis Xenakis« – verket ifråga var en trombonekonsert skriven för Christian Lindberg.³⁵

Verkbeställningarna utgör en aspekt bland flera andra på Musikradions ansvarstagande för den svenska musikens representation i radioutbudet, en problematik som diskuteras upprepade gånger genom 80-talet. I generalprogrammet för 1981/82 påpekas exempelvis med anledning av föregående säongs pressdebatt i frågan att man under 1980/81 gjort 726 »nyproduktioner av svensk musik« inom Musikradions verksamhet och att ambi-

tionen för den kommande säsongen var att öka antalet; det framhålls också att antalet sändningar av svenska verk var ännu större, eftersom många av dem repriserades. Upphovsrätsorganisationerna SAMI, SKAP och STIM argumenterade för säkerställande av den svenska musikens andel av utbudet genom kvoteringsregler; några sådana infördes aldrig, men frågan ägnades återkommande diskussioner inom Musikradion.³⁶ Både svenska musiker och svenska tonsättare ägnades särskild uppmärksamhet under rubriker som *Veckans artist* (1982/83, 1988/89) och *Månadens tonsättare* (1983/84, 1984/85). I generalprogrammet för 1992/93 noteras »med stolthet att Musikradions inspelningsverksamhet under det gångna året har skett med svenska artister till 100 procent!«³⁷

Uppfattningen att man bar ett särskilt ansvar gentemot svensk musik och svenskt musikliv utgör också ett återkommande tema i Musikradions officiella musikpolitiska uttalanden. I generalprogrammet för 1980/81 talar exempelvis Bengt Emil Johnson om ökad decentralisering och ökad andel frilansmedverkande som viktiga mål, och året därpå talas om Musikradions »heltäckningsansvar«, innefattande bl.a. frilansarna, den levande musiken och bevakningen av »musiklivet ute i landet«.³⁸ I generalprogrammet för 1986/87 håller Björn Stålne och Per-Anders Hellqvist under rubriken »Musikradion i musiklivet« en musikpolitisk betraktelse inför den kommande regionmusikreformen. Under 1960- och 1970-talen hade kulturpolitiken präglats av en strävan efter »'decentralisering', social och geografisk«, men »1970-talets fördjupande [sic] kunskaper och medvetenhet infann sig då resurserna krympte«. Musikradion borde balansera speglande av lokal aktivitet mot professionellt utbud, även om risker fanns både för förlöjligande av amatörisk verksamhet och för avskräckande perfektion hos de professionella. Musikradion hade dock som »relativt sett 'centralistisk' musikinstitution« ett särskilt ansvar för »tunga områden, som inte kan fullt överblickas från lokal eller regional horisont«, vilket rättfärdigade resurskrävande företeelser som radions ensembler och musikutbild-

ningen på Edsberg. Man hoppades också i samarbete med olika skivbolag, Musica Sveciae och Rikskonserter kunna fortsätta att bidra till dokumentationen av svensk musik på fonogram. Följande år talas också om »det ansvar ett rikstäckande medium som Riksradiion har gentemot missgynnade områden av musikkivet».³⁹

Förståelsen av vad som utgjorde det »musikliv» Musikkradiion borde värna var dock inte helt självklar. De mest radikala av 70-talets kulturpolitiska jämlikhets- och genrebreddningsambitioner framstod vid ingången av 80-talet förvisso som anakronistiska, men begreppet »seriös musik» – av årtiondens hävd Musikkradiions centrala angelägenhet – kunde inte återges sin en gång opproblematiska innebörd av en välavgränsad konstmusikalisk tradition. I generalprogrammet för 1980/81 berättas både att man inrättat en »särskild arbetsgrupp för ny, experimentell musik» och att man förstärkt folkmusikkgruppen med »en producent som speciellt arbetar med invandrarnas musik», och följande år påpekas att Musikkradiions uppdrag var »att svara för Riksradiions utbud av seriös musik *i vid mening*».⁴⁰ Året därpå berättas att man medverkade i »den breddnings- och omformningsprocess som begreppet 'seriös musik' ständigt befinner sig i». Nycklar till förståelse av begreppets innebörd ges emellertid av de därpå följande formuleringarna (med honnörssorden kursiverade) om skärpta krav på »de många typer av *kvalitet* som måste finnas i alla slags program» och om att »Musikkradiion måste eftersträva *professionalism* i alla led av programverksamheten».⁴¹

Mot bakgrund av dessa ambitioner framstår indignationen inom Musikkradiion över TV- och pressuppgifter våren 1982 om att P3 vore att betrakta som »Riksradiions musikkkanal» som fullt begriplig.⁴² I sin argumentation för Musikkradiions existensberättigande skriver Johnson i generalprogrammet för hösten 1983 att »alla stora kulturländer (i öst och väst) upplåter i stort sett en radiokanal för seriös musik» samt att avtalet mellan Riksradiion och staten var skrivet utifrån »den grundläggande föreställningen att den seriösa kulturen skall göras tillgänglig för flest möjliga

mottagare«. Längre fram i programmet återges också Musikradions målsättningsdokument, antaget 1982. Där talas bl.a. åter om svårigheten att avgränsa den »seriösa« musiken, men som redaktionens huvudområden utpekas den västerländska konstmusiken »inklusive improviserad musik inom t.ex. jazz- eller allmänmodernistiska idiom«, andra kulturers och traditioners konstmusik samt folkmusik »från svenska och utländska levande traditioner«. Vidare nämns ansvaret för »tillkomsten av *radioegen ljudkonst*«. Kvaliteten betonas än en gång, och det sägs också att en angelägen uppgift är att »*höja kvaliteten på själva lyssnandet*» genom i vid mening pedagogiska insatser; det talas emellertid också något kryptiskt om ett legitimt behov av »s k 'god underhållning' även inom den seriösa sektorn«. Slutligen betonas mångfaldsambitionerna, ansvaret för att »motverka kommersialismens skadeverkningar« samt dokumentationsansvaret.⁴³

Samma eller liknande argument återkommer genom hela 80-talet – behovet av att upprepa argumentationen framstår som fullt begripligt mot bakgrund av det likaledes upprepade gånger kritiserade förhållandet mellan kostnaderna för Musikradions verksamhet och dess lyssnarsiffror. Diskussionerna av tolkningen av begreppet »seriös musik« försvinner emellertid alltmer ur Musikradions policydokument. I deras ställe framträder en implicit definition av det »seriösa«, baserad på etablerade »traditioner« – framför allt den västerländska konstmusikens – och de med dessa traditioner förbundna offentliga institutionerna (av vilka Musikradion själv genomgående är en av de mest centrala). I motsättning till tidigare uttalanden om vikten av att främja amatörverksamhet framstår också under 90-talet »professionalismen« – ytterst garanterad av samma institutioner – som ett allt viktigare kriterium på »kvalitet«.⁴⁴

Musikradioprogram i mediesamhället

Även om den offentliga konsertverksamheten spelade en allt viktigare roll i Musikradions självuppfattning och marknadsföring dominerades musikradioutbudet också under 80-talet kvantitativt av andra programformer och typer av programinnehåll, till största delen etablerade i redaktionens tidigare verksamhet. Till dessa former hörde olika slags informations- och debattprogram, ägnade åt bevakningen av det svenska musiklivet. I början av årtiondet sändes sålunda bl.a. *Mitt i musiken*, »ett magasin för allehanda. Ofta handlar det om musikhistoria, men det kan lika gärna vara om aktualiteter«, samt *Musiknytt*, som bevakade det svenska musiklivet, en gång i månaden med under rubriken *Aktuell debatt*. Bland sedan lång tid tillbaka fasta programpunkter i samma genre fanns Sigvard Hammars aktualitetsprogram *Musikmagasinet* och hans intervjuprogram *Dryga timmen*. På våren 1981 sändes serien *Musse* om musikundervisning och musikutbildning i Sverige och Norden, och säsongen 1982/83 bevakades det svenska och internationella musiklivet även i »temaprogram med musiksociologiska förtecken« under varierande rubriker på söndagar kl. 14.00.⁴⁵

Säsongen 1983/84 sändes *Musiknytt* dagligen måndag–fredag i P1 16.20 med repris i P2 senare på kvällen. Programmet kom tillbaka säsongen 1989/90, och tack vare ett nytt nyhetssamarbete med EBU bevakades nu också det internationella musiklivet. Utblickar mot andra länders musikliv hade dock gjorts redan i början av 80-talet, ofta i omfattande tematiska serier ägnade ett enskilt land, såsom *Runt musikens Sovjet* hösten 1979, *Följ med till musikens Irland* 1980/81, *Det tongivande USA* 1982/83 och *Musik i mittens rike* hösten 1983.

Ett nytt magasinprogram hösten 1984 var *Hört i veckan*, som utgjorde »ett musikaliskt smörgåsbord« med bevakning av olika delar av musiklivet. I generalprogrammet påpekas samma år vikten av detta slags program »med tanke på den dåliga bevakning den seriösa musiken och musiklivet inom denna sektor får

i den svenska pressen». Samma höst sändes också serien *Musiken och datorerna – välsignelse eller hot* med Tithi Hahn. Säsongen 1986/87 var *Tre tycker till* ett nytt debattprogram på måndagskvällarna, och på tisdagarna sändes *Musikspegeln*, ett nytt aktualitetsmagasin lett av Calle Friedner. Året därpå sändes »samtalsprogram» en gång i månaden på måndagskvällar: »Ibland kan det bli debatter, men det kommer mest att röra sig om lugnare samtal och åsiktsutbyten om vad som rör sig inom musiklivet.»⁴⁶ Säsongen 1988/89 producerade Musikradion åtta temakvällar under rubriken *Moder Sveas musikliv*; under var och en av dessa kvällar speglades musiklivet på tre olika orter i direktsändning, och i temakvällarna ingick också musikfrågetävlingen *Stadsmästerskapet*, där tre olika städer tävlade i musikkunskap. Påföljande säsong svarade under samma rubrik ett distrikt i taget för en hel kväll i Musikradion. Från början av 90-talet bevakades också nyutkommen musikkritik i *Nyläst*.

Trots ambitionerna att satsa på levande musik utgjorde gram-mofonmusiken naturligtvis en avsevärd del av Musikradions utbud; den uppgick exempelvis till 55 procent av det totala programutbudet säsongen 1980/81.⁴⁷ Bland grammofonprogrammen fanns anrika trotjänare som söndagarnas *Grammofonkon-sert*. Detta program bytte visserligen denna säsong namn till *Sön-dagskonsert*, men repertoaren var av samma karaktär som tidigare, även om också bandinspelningar användes vid sidan av skivorna, detta sannolikt av ekonomiska skäl, eftersom man då inte behövde betala de annars obligatoriska avgifterna till IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) för radioan-vändning av skivor. Ett grammofonprogram av annat slag var *Nytt på skiva*, för »presentation, recension och jämförelse av nyutgiven musik på skiva», vilket fortsatte de påföljande säsong-erna under titeln *Skivnytt*, och på 90-talet avspeglades en ny tids teknik i programtiteländringen då *Laserlådan* med underrubri-ken »CD-nytt med A Klintevall» introducerades våren 1991. En ärevärdig pendang hade detta digitala magasin i den år 1989 återinförda »gamla klassiska grammofontimmen från radions

barndom« (visserligen bara i en upplaga i veckan, om än representerad), där producenten Robert Wegelind lovade hålla på traditionerna, d.v.s. inleda programmet med en ouvertyr och avsluta med en marsch.

En återupplivad programform med rötter i de första musikradioårens värdkvällar under senare delen av 60-talet var *Måndagsgästen*. Under denna rubrik startade hösten 1980 en serie med inbjudna gäster som var och en medverkat vid utformningen av en hel musikradiokväll och också presenterade den i direktsändning. Serien omfattade totalt 16 måndagskvällar säsongen 1980/81, och den tämligen brokiga skaran måndagsgäster inkluderade bl.a. förre LKAB-chefen Arne S. Lundberg, Karin Söder, radiochefen Britt-Marie Bystedt, 15-åriga Malin Sjögren och Olof Buckard. Rubriken återkom också 1986/87 med bl.a. Esa-Pekka Salonen och Alf Henrikson som gäster. En annan beprövad programform, som länge fortlevt i ständigt växlande om än välbekanta skepnader, var önskeprogrammen. I denna genre fanns både trotjänare med stående plats på programtablån genom hela 80-talet, såsom *Nya timmen* och *Musikradions önskekonsert* (enligt generalprogrammet för 1988/89 »Musikradions populäraste program«), och nytilkomna variationer på temat »lyssnarnas önskemål«. Ett axplock ur årtiondets önskeprogramflora innefattar *För gitarrvänner, Vad vill ni höra på morronkvisiten* och *Toner från tiljan* (1980/81), *Sankta Cecalias toner*, som tidigare sänts 1976 (1981/82), *Röster från förr*, där Lennart Hedwall presenterade »stenkaketidens sångare«, och blåsmusikprogrammet *Klaff och klang* (1982/83), *Min önskesångare* och *Den gamla vanliga visan* (1986/87) samt *Plats på scen!* och *Önskestråket* (1988/89).

Önskekonserten i all ära – Musikradions populäraste program tycks dock snarare ha varit morgonprogrammet *Opp, Amaryllis*, åtminstone att döma av reaktionerna inför det hot om en nedläggning av programmet som framträdde våren 1984. I januari detta år började pressuppgifter dyka upp om en omläggning av morgonprogrammen i P1 och P2. Den bakomliggande orsaken

var otillfredsställelsen centralt inom Riksradiion med den dittillsvarande dispositionen av de tre programkanalerna under morgontimmarna: P1 dominerades av nyhetssändningar och andra talprogram, i P2 sändes *Opp, Amaryllis* medan Lokalradiion disponerade P3 mellan kl. 6.00 och 8.00. I mars fattade Programplaneringskommittén beslut om att fr.o.m. 3 september ersätta *Opp, Amaryllis* med »ett länge saknat alternativ med underhållning och lätt musik under den tidiga radiomorgonen« i P2; i gengäld skulle P1 sända »seriös musik« enligt Amaryllis-modell kl. 5.30–5.50 och 6.10–6.50.⁴⁸ Samtliga redaktions- och distriktschefer stod bakom beslutet med undantag av Bengt Emil Johnsson, som reserverade sig.⁴⁹ Rykten om omläggningen hade dock som sagt börjat cirkulera redan i januari, och under de följande månaderna framfördes kraftfull kritik mot planerna både i pressen, i en mängd lyssnARBrev till Musikradiion – bl.a. ett flertal protestlistor med insamlade namnunderskrifter – och till och med i riksdagen.⁵⁰ Formuleringarna i flera av lyssnARBreven ger en uppfattning om de oant starka känslor och drastiska formuleringar som ett hot av denna dignitet kunde framkalla även hos Musikradiions förmodat kultiverade publik. Här må exemplen begränsas till följande handgripliga vändningar från en uppretad lyssnare i Linköping:

Det har kommit till min kännedom att det på Sveriges Radio finns en liten byråkrat som har fått i sin arma skalle att det fina morgonprogrammet *Opp Amaryllis* skall läggas ner. Jaha, och vad skall det bli i stället? Dragspel, något samhällstillvänt h-e eller mera serbokroatiska? Detta kulturmord får icke ske. [...] Om denne P-O Johansson [Riksradiions programdirektör] ändå skulle få sin vilja igenom – vilket Gud förbjude – så har jag bara en önskan och det är att (om det vore tekniskt möjligt och förenat med åtalseftergift) personligen få resa upp till Stockholm och vrida nacken av fanskapet.⁵¹

Bland presskommentarerna återfinns följande notis i *Grönköpings Veckoblad*:

Morgonmusiken

i Grönköpings Lokalradio har nu blivit så omtyckt av seriösa lyssnare, att den snarast måste ersättas med poppigare dylik, meddelar hr lokalradiochef Stig Berglund. – Riskera vi eljest, att blott musikintresserade personer vilja lyssna å programmet i fråga, säger en bekymrad hr B.⁵²

Lyssnarstormen – den mest intensiva i Musikradions historia – hade till slut avsedd verkan: i slutet av maj beslöt Programplaneringskommittén att uppskjuta den planerade omläggningen, *Opp*, *Amaryllis* fortsatte som förut, och programmet tillhör ännu vid slutet av 90-talet de stående inslagen på P2-tablå.⁵³ Det förtjänar att noteras i sammanhanget att det program som visade sig så outhärligt hörde och hör till de mest funktionella av musikradioprogrammen, d.v.s. de mest anpassade till ett extensivt bakgrundslyssnande snarare än det kvalitativa lyssnande man inom Musikradion sade sig vilja befrämja.

Som framgått fanns de hävdvunna pedagogiska ambitionerna kvar hos musikradioledningen ännu under 80-talet, och den stora genrebredden i musikutbudet kunde naturligtvis i sig ses som en i generell mening folkbildande insats. Program med uttalat pedagogiska målsättningar – musikhistoriska eller musikteoretiska/analytiska – blev dock efter hand alltmer sällsynta i Musikradions tablå. Ett exempel på program med åtminstone vissa folkbildningspedagogiska förtecken var dock den säsongen 1981/82 sända serien *Öronvittnet*, »en ny serie av ett helt nytt slag», med Per-Anders Hellqvist som programledare. Syftet med serien var att försöka skapa »en 'folkets musikhistoria' med hjälp av människor som varit med och upplevt musik i de mest skilda sammanhang». Programmet baserades på flera olika slags källor; bl.a. uppmanades lyssnarna att skriva till Musikradion »om man har något att förmedla, som man tror passar in i serien».⁵⁴

Säsongen 1986/87 realiserades radions kanske sista stora musikpedagogiska projekt av traditionellt snitt: den musikhistoriska serien *Tidernas musik*, producerad av Musikradion och Utbildningsradion i samarbete och behandlande den europeiska musikhistorien från 1300-talet till nutid. Serien omfattade 19 avsnitt på söndagseftermiddagarna, vart och ett bestående av en halvtimmes »förspel« i P1 följt av ett anslutande entimmes musikprogram i P2. Programmen repriserades också både på kvällstid av Musikradion och på dagtid av Utbildningsradion, och serien avslutades med ett telefonväkteri i mitten av mars. UR utgav även en bok med samma namn som serien, och programmen sändes i repris också påföljande säsong.

Musikteoretiskt eller analytiskt inriktade pedagogiska program lyser nästan helt med sin frånvaro efter 1980; den tidigare tron på värdet av formell musikteoretisk skolning som ett medel att utvidga lyssnarnas musikpreferenser tycks vid det här laget ha försvunnit. Vid enstaka tillfällen nämns i Musikradions protokoll planer på projekt med denna inriktning – bl.a. ett »nytt radio-konservatorium« – men dessa förefaller aldrig ha realiserats.⁵⁵ Det såvitt jag kunnat finna enda exemplet på detta slags program under den här aktuella perioden är serien *Klangkroppar i vardande*, omfattande 14 program säsongen 1988/89. Serien gjordes av Siegfried Naumann och Jan Lennart Höglund, vilka samtalade om musikens material »med utgångspunkt från Darmstadt-skolans sätt att analysera notbilden med hjälp av de fyra parametrarna tonhöjd-tonlängd-tonstyrka-klangfärg«.⁵⁶

Som tidigare nämnts hade den »nutida« musiken under loppet av 70-talet efter hand alltmer kommit att framstå som en specialgenre bland andra snarare än en avantgardistisk frontlinje för en allmän musikalisk utveckling. Vid ingången till 80-talet var denna tendens väl befast: den nya konstmusiken hade sina regelbundet återkommande fasta programpunkter, som t.ex. *Nya timmen* och *Studio torsdag*, den sistnämnda titeln år 1980 av tablåmässiga skäl ändrad till *Studio onsdag*. I en sublimt paradoxal formulering heter det i generalprogrammet för 1986/87 om

Studio onsdag att det var avsett att ge utrymme för »den musik som bygger på avant garde-traditionen».⁵⁷ Musikalisk avantgardism i någon mer ursprunglig mening fanns vid det här laget snarare att påträffa i olika slags mer eller mindre svåretiketterade genregränsöverskridande sammanhang (se vidare nedan).

En mer påtagligt »ny« tendens i Musikradions utbud under 80-talet var i stället en renässans för tidigare former av underhållningsmusik, den »mellanmusik« som spelat en så viktig roll i programutbudet under radions första årtionden. Hösten 1980 startade *Lätt ton i radions yngre dar*, en serie musikprogram med de underhållningsorkestrar som radion haft sedan 40-talet och fram till mitten av 60-talet. Under titeln *Musikcaféet* presenterades 1981/82 »en ny serie improviserade träffar där Birgitta Dahlin sammanför musikanter med spelglädje». Syftet med programmet var att »bjuda på gemytlig samvaro, där musikerna får spela *det dom vill* och kanske litet andra saker än man vanligen sysslar med». De i generalprogrammet namngivna musikerna är både radiosymfoniker och jazzmusiker; senare program skulle få »bl.a. polsk och jugoslavisk prägel», och ett i program medverkade Herrgårdskvartetten (inklusive 60-talets flitige trickviolinist Anders Dahl) och Tor Bergner.⁵⁸ Serien fortsatte 1982/83, delvis med program producerade av distrikten. Vid ett redaktionsmöte år 1985 menade Göran Rydberg att man sände för litet »underhållningsmusik typ Bellman, Evert Taube och Povel Ramel», och det omnämns i protokollet att klagomål i den riktningen också ofta framfördes av lyssnarna.⁵⁹ Säsongen 1988/89 återinfördes så rubriken *Populärkonsert*:

Den lätta genren av »klassisk« musik brukar ibland hamna på undantag och inte uppmärksammas så mycket. För att råda bot på detta och tillfredsställa en talrik publik återinför nu Musikradion rubriken populärkonsert på en fast tid i veckan.⁶⁰

Tidigare årtiondens »lätta« musik hade således nu implicit blivit

»seriös« genom inlemmandet i Musikradions repertoar, paradoxalt nog vid en tidpunkt då dess tidigare pedagogiska funktion spelat ut sin roll och dess kvaliteter huvudsakligen låg i dess underhållande – och kanske också nostalgiska – värden.

Evenemangskulturens skådeplats

Andelen musikprogram i TV-utbudet ligger under större delen av 80-talet på ca 6 procent av sändningstiden. En stor del av detta musikutbud utgörs dock av »underhållningsmusik«, medan konstmusiken står för ca 3,5 procent av sändningstiden eller ca 80–90 timmar per år i vardera kanalen. Fr.o.m. säsongen 1986/87 är årsredovisningarnas programstatistik inte längre indelad i musikaliska genrer; andelen »musik/musikdramatik« är vid denna tidpunkt knappt 4 procent av sändningstiden i både TV1 och TV2, och denna andel ligger därefter på en i stort sett konstant nivå.

Kring 1980 fick produktionen av musikdramatik för TV ett markant uppsving. År 1979 producerade TV1 *Christina – en drottning begav sig till Rom*, med Inger Åby som producent och regissör, manus av Alf Henrikson och musikbearbetning och musikalisk ledning av Arnold Östman. Programmet var baserat på en nidkantat om den svenska drottningen; denna kantat hade Östman funnit på ett bibliotek i Rom, där den legat ospelad i över 200 år. Produktionen belönades med första pris i musikklassen i Prix Italia. I och med Östmans tillträde som chef för Drottningholmsteatern – denne hade tidigare bl.a. varit knuten till Vadstena-Akademien och Norrlandsoperan – bereddes TV tillgång till teatern för inspelningar, och samarbetet mellan Åby och Östman resulterade 1983 i det likaledes prisbelönta *Gustaf III – Teaterkung och drömmare*. Inger Åby ansvarade också senare under 80-talet för flera uppmärksammade produktioner, såsom *Sydländska bloss i nordisk vinternatt. En teatersaga om Confidencen* – d.v.s. Ulriksdals slottsteater, Sveriges äldsta teater – sä-

songen 1987/88 och påföljande säsong en iscensättning av Rangströms *Kronbruden*, den första filmade opera TV gjort sedan *Trollflöjten*. Operasändningarna under denna tid innefattade också hela Wagners Ring i en upptagning från festspelen i Bayreuth, sänd säsongen 1983/84 i samarbete med Musikradion, liksom en överföring av Tage Danielssons och Lars Johan Werles *Animalen* från Stora teatern i Göteborg på nyårsdagen 1984.

På balettsidan fortsatte det långvariga samarbetet med Cramér- och Cullbergbaletterna. Exempelvis sändes säsongen 1982/83 Birgit Cullbergs balettproduktioner *Pulcinella* och *Pimpinella* och *Jason och Medea*, och påföljande säsong gjorde Cullberg en balettversion av ett antal ABBA-låtar, där hon också själv medverkade som dansare. I samarbete mellan Cramérbaletten och televisionen i Växjö gjordes också denna säsong dansdramat *Brudarnas källa*, baserat på en roman av Vilhelm Moberg. Bland



Scenbild från TV1-produktionen *Gustaf III – Teaterkung och drömmare* (1983), inspelad på Drottningholmsteatern.

uppmärksammade senare balettproduktioner fanns *Vindspår*, inspelad i Skagen av TV2 i Göteborg med koreografi av Eileen Jones och baserad på en föreställning på Stora teatern, samt en specialgjord TV-version av *Svansjön* med Cullbergbaletten och Mats Eks koreografi, båda sända 1990.

Liksom tidigare dominerades televisionens musikprogram också under 80-talet kvantitativt av konsertutsändningar, till stor del baserade på Radiosymfonikernas medverkan. Under säsongen 1982/83 ingick exempelvis uruppförandet av Allan Petterssons 15:e symfoni, ett program producerat tillsammans med Musikradion, bland de TV-sända konserterna. Det samarbete med radions musikavdelning kring detta slags program som båda TV-kanalernas musikredaktioner bedrev resulterade också i längre programserier: under säsongen 1985/86 sändes exempelvis serien *Klingande fredag*, omfattande 36 program, i samsändning i TV1 och Musikradion, och programmet fortsatte också påföljande säsong. Bland andra samproduktioner fanns program som *Se musik!* säsongen 1986/87 och *Musik i seklets gryning* på hösten 1987.

I den nya mediesituation som växte fram under loppet av 80-talet, med en tilltagande konkurrens från kabel-TV, satellit-TV och video, kunde TV-programmens musikpedagogiska – folkbildande och smakvidgande – potential inte längre vara densamma som 30 år tidigare, då den allmänna entusiasmen för det nya mediet givit även mer exklusiva musikprogram ett förhållandevis stort gensvar. Likväl hade televisionens musikprogram, i synnerhet de mer påkostade musikdramatiska och koreografiska produktionerna, ännu kvar något av den evenemangskaraktär som alltmer gått förlorad i radioprogrammens jämna och vardagliga flöde. Sådana dyra men kreativt innovativa program hade också fortfarande en viktig representativ funktion för SVT i det internationella samarbetet (och konkurrensen) med andra etermedieföretag. Liksom var fallet beträffande Musikradion utgjorde TV:s musikaliska programverksamhet alltså även en viktig källa till uppdrag åt konstnärer och musikinstitutioner

utanför koncernen, därmed bidragande till att befästa public service-etermediernas ställning som en central institution i det svenska konstmusiklivet.

Från Melodiradio till »musik med information«: populärmusikradio under 80-talet

Som tidigare nämnts hade andelen Melodiradio i radioutbudet minskat stadigt under loppet av 70-talet, även om vissa av melodiradioproducenterna ännu i början av 80-talet inte tycks ha varit odelat förtjusta över den ökande sändningstiden i P3 för producerade program och talinslag på Melodiradions bekostnad.⁶¹ Också vad gäller innehållets musikstilistiska sammansättning var Melodiradion på väg att förändras: musik som tio år tidigare hade framstått som utpräglad ungdomsmusik kunde nu ingå i det vardagliga flödet av »oproducerad« – och okontroversiell – mainstream-populärmusik. Synpunkter från publikhåll indikerade också att man uppfattat en förändring av Melodiradion i riktning mot »modernare« musik.⁶² I maj 1981 firades Melodiradions 20-årsjubileum med en stor programsatsning, bl.a. omfattande ett tillfälligt återupplivande av ärevärdiga rubriker som *Det ska vi fira*, *Skivor till kaffet*, *Rock 61*, *Tio i topp* och *Tonkraft* samt ett »jubileumsmagasin« med Ulf Elfving och inbjudna gäster. Oavsett producenternas önskemål var emellertid programformen som sådan successivt på väg att försvinna. Under första hälften av 80-talet producerade man visserligen som nämnts en inte oansenlig mängd »musiktapet« för Lokalradions fönstertider i P3; denna presentationsform framstod dock som ännu mer anonym än den vanliga Melodiradion, och produktionen minskade efter hand som lokalradiosändningarna byggdes ut. Också i Nattradion, där den traditionella typen av melodiradio spelade en viktig roll, lanserades så småningom mer producerade programformer, t.ex. *Stjärnornas musik* och *Nattönsknigen*. I en diskussion av melodiradiosändningarna i sep-

tember 1983 framhölls programformens svaga profil och svårigheterna att motivera dess fortsatta existens gentemot andra redaktioner:

Det är svårt att »tvätta bort« skval-begreppet. I tablån sneglar man också på Melodiradion och ser den som s.k. »ledig tid«.⁶³

Med tanke på sändningstidens omfattning vore det emellertid ekonomiskt sett orealistiskt att ersätta Melodiradion med producerade grammofonprogram av traditionellt slag. Den programform som i stället utvecklades innebar en kompromiss: längre programblock innehållande populärmusik blandad med kortare reportage, intervjuer och annat producerat material. På försommaren 1981 diskuterades vardagarnas förmiddagsprogram i P3, vilka tre dagar i veckan skulle produceras av Radiounderhållningen och två dagar i veckan av distrikten, och på sommaren detta år lanserades rubriken *Radio f.m.: Musikmosaik från Radiounderhållningen* med underrubriken *När dagen tonar upp*. Programidén föll tydligen väl ut: *Radio f.m.* fortsatte även under hösten och sändes fram till mitten av 1983.⁶⁴

I oktober det sistnämnda året ersattes den stockholmsproducerade andelen av *Radio f.m.*-blocken med ett blockprogram vars rubrik ursprungligen planerats bli *Nöjesförmiddag* men sedermera fastställdes till *Radioapparaten* med undertiteln *Mitt i nöjesvärlden*. I ett internt upprop inför detta programs start efterlyste Anders Klintevall och Kjell Alinge bidrag under »vissa planerade fasta rubriker av mer eller mindre kuriös karaktär«, såsom *Trenderna går alltid ur* (om gångna tiders modeflugor), *Namnet bakom låten* (om »intressanta/oväsentliga fakta bakom kända låtar«), *Fem favoriter* (där »världsberömda människor« skulle berätta om sina fem älsklingssånger), *Ögonblicket* (om viktiga ögonblick i kända människors liv) och *Musikprofiler* (om »väsentliga artister/musikanter från tiden före 1955«).⁶⁵ Säsongen 1983/84 sändes *Radioapparaten* varje vardag under 30 veckor, och

programmet utgjorde därefter ett stående inslag i P3-tablån under hela återstoden av 80-talet.

Detta slags blockprogram kom att spela en alltmer framträdande roll i P3:s utbud. På den »attraktiva morgontid« som blev tillgänglig i P3 i och med tillkomsten av P4 sändes *Frukostbrickan*, ett musikprogram med Ekosändningar varje halvtimme och det nya barnprogrammet *Almanackan* som fasta inslag. Att blockprogramformen innebar en betydligt mer framträdande roll för presentatören/programledaren än vad som varit fallet i Melodiradion demonstrerades av ett annat nytt blockprogram i P3 säsongen 1987/88, »musik- och reportageprogrammet« *Efter tre*. I detta program visade programledaren Ulf Elfving, vilken tidigare mest framstått som familjevänlig och oförarglig underhållare, efter hand prov på oanade journalistiska talanger. Programmet hade snart efter sin tillkomst »lyckats etablera sig hos publiken och även blivit uppmärksammat i andra medier«.⁶⁶

Blockprogrammets frammarsch under 80-talet märks i programstatistiken i form av en successiv ökning av tiden för »grammofonmusikprogram« på bekostnad av tiden för »Melodiradio«. I programstatistiken för år 1989 har slutligen kategorin Melodiradio helt försvunnit och ersatts av »Nattradio P3« – vid det här laget det i stort sett enda sammanhang där Melodiradio i traditionell bemärkelse (d.v.s. blandad populärmusik presenterad av en hallåman med ingen eller låg personlig profil) förekommer.⁶⁷ Den största kategorin inom »underhållning och lätt musik« är nu i stället just »grammofonmusikprogram«, men en ny kategori har också tillkommit: »musik med information/aktualiteter«. I en fotnot förtydligas innebörden av denna som »program som blandar musik med information, reportage och intervjuer: 'Radioapparaten, Gomiddag, Efter Tre och Radio Europa'«. Detta slags program hade sannolikt under de närmast föregående åren förts till kategorin grammofonmusikprogram, men formen framstår uppenbarligen nu som så pass profilerad och väldefinierad att den motiverar en egen kategori i statistiken.⁶⁸

Rock och pop: ungdomsmusik?

Under loppet av 70-talet framstod den tidigare självklara kopplingen mellan ungdomsprogram och popmusik som alltmer problematisk, i takt med att musikpreferenserna hos olika ålderskategorier av lyssnare successivt förändrades. Parallellt med dessa förändringar skedde också en kraftig minskning av radiolyssnandet bland barn och ungdomar. I en diskussion av denna problematik i årsredogörelsen för 1979/80 framhålls medietekniska orsaker till denna förändring:

För tio år sedan var radion fortfarande – bl.a. genom de många »topplisteprogrammen« – en betydande förmedlare av den senaste musiken. Redan då var i och för sig gram-mofonskivan en allvarlig konkurrent till radion, men konkurrensen skulle bli än hårdare i samband med att allt billigare musikanläggningar med allt bättre tekniska prestanda introducerades på marknaden. Man behövde inte längre vänta tills lördagarnas Tio-i-topp-sändning. Det blev nu möjligt att när som helst höra den musik man gillade. Försäljningen av grammofonskivor ökade kraftigt och till detta kom de nya ljudkassettbanden. Musikprogrammen i radio tappade sin attraktivitet bland många barn och ungdomar.⁶⁹

Vid ingången av 80-talet sågs återbördandet av barn- och ungdomspubliken som ett viktigt mål för Riksradion.⁷⁰ Frågan om hur program för dessa lyssnargrupper borde utformas ägnades stor uppmärksamhet inom Programplaneringskommittén, och i maj 1981 anordnades en särskild »Ungradiodag« då ca 500 barn och ungdomar stod för större delen av dagsutbudet (sammanlagt 85 programpunkter) i samtliga tre radiokanaler. Under 1982/83 intensifierades ansträngningarna att rekrytera nya lyssnare till Barn- och ungdomsredaktionens program.⁷¹ Som tidigare nämnts överfördes år 1979 en del av den tidigare Ungdomsredak-

tionen till den nya underhållningsredaktionen, och det barn- och ungdomsblock där barn- och ungdomsprogrammen huvudsakligen var placerade reducerades till i regel endast en timme per dag (vardagar kl. 18–19 eller 19–20).⁷² År 1979/80 märks också i programstatistiken en markant minskning av sändningstiden för ungdomsprogram, men fr.o.m. hösten 1982 ökar denna sändningstid åter.

I barn- och ungdomsblocket ingick i början av 80-talet program som *Vågspel med luren*, *Linje 19*, *Träffen*, *Snack*, *Rockdepartementet* och *Härs och tvärs*; här fanns således fortfarande även programpunkter centrerade kring pop- och rockmusik. Denna programgenre utökades hösten 1982 med *Metropol*, producerat av Niklas Levy och Ingvar Storm, vilket ersatte det tidigare *Nöjesfredag*. Programmet återkom regelbundet ända in på 90-talet och utsågs för övrigt också vid Discoforum 1984 till »bästa musikradioprogram«.⁷³ De ovan nämnda förändringarna i radiopublikens lyssnarvanor innebar dock att pop- och rockprogrammen vid det här laget i allt större utsträckning blivit en angelägenhet för Radiounderhållningen snarare än Barn- och ungdomsredaktionen. De vid denna tid pågående förändringarna av Melodiradions utbud antyder att gränserna mellan popprogram och populärmusikradio i allmänhet framstod som alltmer irrelevanta, och från början av 80-talet gjordes de producerade programmen med pop- och rockmusik till övervägande del av Radiounderhållningen.

Den tidigare Ungdomsredaktionen hade som framgång profilerat sig minst lika mycket genom sitt allmänpolitiska engagemang som genom någon specifik musikpolitik, även om kopplingar fanns mellan allmänpolitik och musikpolitik, t.ex. i förhållningssättet till den musik man uppfattade som »kommerciell«. Kring 1980 märks emellertid en påtaglig avpolitisering av popmusikprogrammen. Ett påtagligt uttryck för denna tendens var Claes af Geijerstams *Rakt över disc*, som med start i juni 1979 sändes på fredagar kl. 18 med repris i P2 lördagar kl. 17. af Geijerstams högt uppdrivna presentationstempo med entusiasme-

rande nonsensramsor var modellerat på amerikansk kommersiell radio och utgjorde – bortsett från Musikradions famösa experiment med *Dubbeltimmen* år 1976 – det första exemplet på en konsekvent användning av detta programformat i svensk public service-radio.

Den kontroversiella roll som de allmänpolitiska programmen spelat under 70-talet övertogs för en period av den nya »protest-musiken«, punkrocken. Punken innebar något av en generationsväxling i flera avseenden: den framfördes av nya grupper av unga musiker och betraktades med misstänksamhet av de flesta företrädare för den progressiva musikrörelsen, sannolikt både av musikestetiska skäl och på grund av bristen på en entydig ståndpunkt uttryckt i traditionella politiska termer. Ett förslag om program kring »den nya rockpopmusiken« framfördes på hösten 1979 av Kjell Alinge, och i februari 1980 inkom rockjournalisterna Håkan Lagher och Thore Soneson med ett förslag till ett program betitlat »*Krasch*« – ett magasin med nya-vågen rock. Kommentaren i sammanträdesprotokollet till det sistnämnda förslaget lyder: »Program om nya vågen skall *inte* göras av två 30-åriga journalister. (Det är en ung entusiast vi söker till nya vågen program).«⁷⁴ Att programmet likafullt borde produceras av Radiounderhållningen, snarare än Barn- och ungdomsredaktionen, tycks dock inte ha ifrågasatts. På hösten 1980 realiserades programidén i form av *Ny våg*, ett halvtimmesprogram en gång i veckan som presenterade »den växande floden av ung svensk musik på platta, främst i singel-format«. Programmet producerades av Stefan Wermelin, vilken dock kompletterades av »unga medarbetare som presentatörer.«⁷⁵ *Ny våg* blev snabbt kontroversiellt: i januari 1981 omtalas för första gången att programmet fällts av Radionämnden på grund av textinnehållet i en av de framförda låtarna, och i april 1983 listas i ett redaktionsmötesprotokoll inte mindre än fyra låtar från programmet som fällts av nämnden.⁷⁶

En viktigare roll i 80-talets popprogramutbud spelade emellertid långvariga serier där musiken omväxlade med andra typer

av inslag och där de individuella kreatörerna satte en omisskännlig prägel på programmen, alltså i mångt och mycket ett format liknande det i blockprogrammen på dagtid. I februari 1980 presenterade Kjell Alinge sitt programförslag *Eldorado* på följande sätt:

Egen svensk modell på »temporadio«. En utveckling av melodiradioformatet. En underhållningsradio med 75–80 procent modern och melodisk musik. Resten tätt producerade hårdredigerade inslag i en-minutersformat.⁷⁷

Alinge skulle fungera som »idéhållare och musikkvällare samt sketchmakare«. Samtliga i programplaneringsgruppen var positiva till förslaget. Programmet startade i november 1980 med undertiteln *Nattens nöjen och stjärnornas musik* och sändes varje vecka i två omgångar om vardera två timmar, placerade på tisdagskvällar respektive lördagskvällar. Hösten 1981 flyttades *Eldorados* lördagsupplaga, försedd med den nya underrubriken *Nöjesprogram med musik och panik och romantik*, till söndagsförmiddagarna kl. 9.05, alltså en helt ny tidpunkt i veckotablån för detta slags program. Av *Eldorados* två sändningar per vecka var den ena bandad, den andra direktsänd. I ett utkast till pressrelease heter det vidare om programmet:

Musiklinjen i programmet kommer att vara brett förankrad i modern populärmusik. En stor del svensk musik, och även egen-inspelad musik ibland. Inslagslinjen: mini-intervjuer, mini-sketcher, inringda recensioner direkt från en konsert eller filmpremiär. Programmet är tänkt som ett alternativ till en del av den flora av rubricerade grammfonprogram som förekommer. En blandform mellan dessa och melodiradio. [...] Vi ser Eldorado som en viktig del i strävandena mot en modern underhållningsradio.⁷⁸

Eldorado ersatte de tidigare programpunkterna *Rockgift*, *Tusen*

och en låt, *Nattcrème* och *Café Midnatt* och utgjorde alltså en i flera avseenden omfattande satsning. Bland de omnämnda egenproducerade musikinspelningarna fanns bl.a. »Blinkar blå« med Adolphson & Falk. Låten gavs ut på singel av SR-Records och blev en mindre hit, och vinsten gick till produktionen av en samlings-LP med material från programmet. Skivan testades för övrigt också till *Svensktoppen*, vilket gav upphov till viss diskussion inom redaktionen.⁷⁹

Eldorado-konceptet präglade under en period en stor del av redaktionens program. På hösten 1982 utgick fredagskvällarnas *Rockmagasinet*, varvid tisdagsupplagan av *Eldorado* bytte namn till *Eldorado/Rox*, lördagskvällarnas programrubrik *Skivor i drivor* ändrades till *Eldorado/Max* och söndagsupplagan av *Eldorado* omdöptes till *Eldorado/Lyx*. Redan året därpå förkortades dock rubrikerna *Eldorado/Max* och *Eldorado/Rox* till bara *Max* respektive *Rrox*, men söndagsupplagan av *Eldorado* utgjorde ett återkommande tablåinslag ända in på 90-talet, och Alinge tilldelades år 1990 *Expressens* musikpris Spelmannen för programmet.

En pendang till *Eldorado* var *Galaxen* med underrubriken *Samlade sanningar och lösa rykten rakt ur luften med Jacob Dahlin*, också lanserat i november 1980 och sänt på onsdagskvällar fram till juni 1984. Även om programformatet var likartat hade *Galaxen* en egen profil präglad av programledarens framtoning: mot Alinges burdusa burleskerier ställde Dahlin en intimare, lätt dekadent och ironisk presentationsstil. Till denna profil bidrog även underfundiga reserapporter av Täppas Fogelberg och kåserier framförda med sensuell latinamerikansk accent av Ana Martinez. Dahlin arbetade genomgående med direktsändning och var också noga med att framhålla ljudteknikernas viktiga roll i radioproduktionen:

Teknikern är inte alls, som många kolleger tycks tro, en del av »poolen«, en bit av utrustningen som han, demonproducenten använder i SITT skapande. Nej teknikern är som pianisten – en manöverbordets Arthur [sic] Rubinstein.

Han ska få sitt piano att sjunga efter hans skicklighet, hans humör, hans temperament och framför allt hans hjärta.⁸⁰

Galaxens egen tekniker, Gunnar »Kulan« Kugelberg, omnämndes regelmässigt i på- och avannonseringen av programmet och framstod efter hand som en med programledaren jämställd kreatör i sammanhanget. Efter *Galaxen* gjorde Dahlin *Showtime*, som säsongen 1984/85 alternerade med *Max* på lördagskvällarna, för att därpå övergå till TV med serien *Jacobs steg*.⁸¹

Två andra poppresenterare under 80-talet med personlig programledarstil var Thomas Gylling och Svante Grundberg. Gylling hade i februari 1979 fått avslag på ett programförslag om »musikreportage från Västindien«, men i maj 1980 accepterades ett förnyat förslag om »indisk, afrikansk, latinamerikansk musik etc.». Programidén realiserades under titeln *Radio Västindien*,



Jacob Dahlin utprövade i Galaxen den karakteristiska, lätt dekadenta presentationsstil han senare skulle komma att odla i TV:s Jacobs steg. Här i kontrollrummet tillsammans med ljudteknikern Ulf Garpered år 1982.

och i denna serie presenterade Gylling under perioden 1981–84 nyare populärmusik från tidigare i svensk radio föga representerade geografiska områden, framför allt den karibiska övärldens många särpräglade musikstilar.⁸² Programmet följdes hösten 1984 av *Rytmdoktorn*, som sändes fram till 1989, året därpå följt av *Pang, pang krokodill!* Gylling övergick senare till TV, där han gladde en något yngre publik med lördagsmorgnarnas multi-medieorgie *100 kilo godis*. I P3:s programtablåer följdes *Radio Västindien* först på måndagskvällar, senare på onsdagskvällar, av Svante Grundbergs *Bip bop boom*. Grundberg hade 1980 föreslagit en programserie om tidig rockmusik som efterträdare till *Rocklagret*, vilket Radiounderhållningens programberedningsgrupp ställt sig positiv till.⁸³ I *Bip bop boom* utprovade Grundberg den tankspridda och med antikverad musikerjargong kryddade presentationsstil som han senare tillsammans med Björn Walde kom att odla i TV-programmet *Nattsudd*. Bakom den lätt förvirrade framtoningen dolde sig emellertid en osedvanlig sakkunskap, och *Bip bop boom* presenterade med hjälp av tidigare i radio sällan spelade inspelningar en fyllig musikhistorisk bild av den tidigaste rockmusikens föregångare och säregna undergenrer.

Vid sidan av program baserade på grammofonmusik vidareförde Radiounderhållningen den bevakning av den levande musiken som Ungdomsredaktionen ägnat sig åt under 70-talet. Säsongen 1980/81 gjordes serien *AB Svensk rock*, omfattande 9 program samsända i TV1 på fredagskvällar. Programmet baserades på levande rockmusik, och »minst två unga svenska rockband» framträdde i varje avsnitt. Serien sändes från »den klubb som sedan ett drygt års tid satsar mest på unga svenska grupper, nämligen 'Rock-Palais'«. I ett redaktionsmötesprotokoll påpekas för övrigt också att projektet var billigt för Radiounderhållningens del, eftersom TV bekostade programmet medan man inom radion stod för »genre-kunnandet».⁸⁴ Ett annat samarbetsprojekt var den tidigare nämnda galan *Blues i Berwaldhallen* i december 1980 – ett resultat av samverkan mellan Radiounderhållningen

och Musikradion – som också återkom 1981 och 1982. Bland de sedan tidigare stående programpunkterna med levande musik fanns *Kontraband*, som säsongen 1982/83 alternerade med *Fusion* på måndagskvällar. Efter 11 års sändningar utgick *Tonkraft* hösten 1983 som självständig programpunkt, men programmet fortsatte som ett inslag i det nystartade *Rrox* på tisdagskvällarna. På hösten påföljande år startade »ett fast fönster för levande musik« på måndagskvällar under titeln *Gästspel*.

Förutom de fasta programserierna sändes också levande musik från olika typer av enstaka arrangemang, t.ex. Skeppsholmsfestivalen eller den gala till förmån för ANC som hölls i Göteborg i november 1985. Sommaren 1985 gjordes också fem lördagskvällsprogram under titeln *Rockin' the boat*, där levande 60-talsrock direktsändes från en båt som kryssade på Mälaren. Radions gamla tradition med tävlingar för amatörband återupptogs våren 1986 med den landsomfattande rockbandstävlingen *Radio-rocken*, till vilken 994 svenska rockband skickade in tävlingskassetter. Ett annat slags insats för amatörrocken var för övrigt *Riff*, ett pedagogiskt program för presumtiva rockmusiker, vilket återkom i olika omgångar under 80-talet och säsongen 1986/87 alternerade med *Gästspel* var fjärde måndagskväll.

En bit in på 80-talet utsattes den svenska riksradien för första gången – bortsett från Radio Nords korta sejour 1961–62 – för mer omfattande konkurrens inom ett centralt programområde. Även om konkurrensen kom från ett likaledes licensfinansierat systerföretag inom koncernen gav den en föraning om ett möjligt framtida, radikalt förändrat medielandskap: i oktober 1983 startade Radio Stockholm *Storstadspuls*, baserat på ett format inspirerat av kommersiell radio och dominerat av mainstreampopulärmusik. Redan innan programmet gått ut i etern diskuterades det livligt inom Radiounderhållningen, och frågorna var många:

Skall vi bry oss om vad de gör? Skall vi börja konkurrera?
Vad för slags publik finns där? Har LRAB något avtal med

STIM? Hur väljer de ut sin musik? »De är inte ens en 'hit-radio'«, var några av de repliker som sades.⁸⁵

Den 25 oktober anordnades ett diskussionsmöte om »den nya konkurrensen«. I uppropet inför mötet påpekats att »Lokalradion satsar alltmer på underhållning och lätt musik: Sommarpuls, Storstadspuls, Seniorpuls, På sängkanten, Fredagsköret o.s.v.«, och det hela utmynnar i frågan: »Vad innebär detta för vårt utbud?«⁸⁶ Resultatet av diskussionen framgår inte av redaktionens protokoll, och frågan tycks därefter inte ha ägnats någon större uppmärksamhet under en tid. Ur publiksynpunkt hade dock *Storstadspuls* blivit en stor framgång: i ett möte ett år senare mellan redaktionen och den nyttillträdde programdirektören Bengt Emil Johnson menade Kjell Alinge att »Slaget om Stockholm är förlorat. Radio Stockholm har vunnit« och drog slutsatsen att »Vi pratar kanske för mycket i P3«. I den påföljande diskussionen framhölls P3:s fördelar – rikstäckningen och genrebredden i musikutbudet – liksom att konkurrensen var begränsad till stockholmsområdet. Ett varnande pekfinger höjdes dock inför framtiden: »det kan bli en allmän situation om Lokalradion får egna sändare över hela landet. P3 måste återfå sin karaktär av musikunderhållningskanal!«⁸⁷ Några år senare skulle situationen också verkligen komma att bli »allmän« i och med P4:s tillkomst och 90-talets avregleringar på etermedieområdet.

I Riksradios utbud av popprogram under senare delen av 80-talet märks emellertid ännu inga mer långtgående konsekvenser av den tilltagande konkurrensen. P3-programmen hade som påpekats ett stort försteg i sina rikstäckande sändningar och i en bredd på musikutbudet som Radio Stockholm inte hade tillräckliga resurser för att uppnå. När musiktidskriften *Schlager* i februari 1984 utsåg »årets Radioprogram« belades de tre första platserna av etablerade P3-program: *Radioapparaten-söndag*, *Metropol* och *Rrox*.⁸⁸ Radiounderhållningens höga ambitioner vad gäller genrebredden illustrerades av Lennart Wretlinds världsmusikprogram *Safari – musik från hela världen*, från hösten 1984 sändt på

söndagskvällar. Bland nya pop- och ungdomsprogram under de följande åren fanns bl.a. Pontus Enhörnings *Radioman Serping nattshow*, Lars Aldmans *Bommen – nådaskott av ny rock!*, *Cult*, *Studio korrekt*, *Musikjournalen* samt hårdrockmagasinet *Rockbox*.

Radiounderhållningens ansvarstagande för den svenska populärmusiken manifesterades i den landsomfattande omröstning bland lyssnarna som anordnades år 1988 i syfte att utse »80-talets bästa svenska artister«. Den 8 januari 1989 delades »Guldminen« ut till de vinnande artisterna Magnus Uggla, Roxette, Orup, Marie Fredriksson och Ulf Lundell. Nya program år 1990 var bl.a. vardagseftermiddagarnas blockprogram *Klang & Co*, som redan första säsongen »blivit en stor framgång, med en 80-procentig ökning av lyssnandet i åldersgruppen 15–45 år«, vardagskvällarnas ungdomsprogram *VOX* och *Inferno* samt lördagseftermiddagarnas *Glädjetåget*.⁸⁹

Radiopopulärmusikens genrespridning

Under de första åren av 80-talet var radiomusikens genrebredd föremål för omfattande diskussioner. I syfte att få fram säkrare metoder för analys av musikutbudets sammansättning diskuterades sålunda under hösten 1980 den genreindelning som skulle ligga till grund för nya principer för musikstatistik, men inga konkreta förslag redovisas i Radiounderhållningens protokoll från denna tid. På våren året därpå presenterades emellertid en genreindelning för grammofonstatistiken omfattande 24 olika genrer; 22 av dessa var specificerade musikgenrer, de övriga »talat ord« respektive »övrigt«.⁹⁰ Inom underhållningsredaktionen ansåg man antalet genrer ohanterligt stort, och i en slutgiltig version reducerades detta antal till 20 (19 specificerade musikgenrer samt »övrigt«).⁹¹ Syftet med denna genreindelning var att möjliggöra införandet av ett datoriserat system för totalanalys av musikutbudet, vilket dock tills vidare sköts på framtiden. Diskussionerna fortsatte de närmast följande åren, bl.a. vid en

»musikgenrebevakningskonferens« i mars 1983. Frågan om genrespridning ställdes dock på sin spets när en anmälan till Radionämnden år 1984 kritiserade musikutbudet i radio och TV för bristande differentiering.⁹²

I avsaknad av det planerade men ej införda datoriserade analysystemet genomfördes med anledning av denna anmälan en särskild undersökning av genrefördelningen av musiken i P3 under en vecka i mars 1984. Denna undersökning visade att »varierad underhållningsmusik« och »lätt seriös musik« tillsammans svarade för 40,1 procent av P3-utbudet under denna vecka, nästan lika mycket som de 41,0 procent som sammanlagt upptogs av »popmusik« och »rockmusik«. Den svenska musikens andel av utbudet uppgick till 29 procent. På grundval av denna undersökning friades P3 av Radionämnden från anklagelsen för otillräcklig genrespridning.⁹³

Även om metodiken i undersökningen bitvis framstår som bristfällig ger resultatet en uppfattning om vidden av det musikaliska genrefält som vid denna tid kommit att höra till Radiounderhållningens bevakningsområde.⁹⁴ Som den ojämförligt mest avlyssnade radiokanalen hade P3 en ålders- och musikpreferensmässigt mycket blandad publik och därmed ett åliggande att låta i princip alla populärmusikgenrer, såväl samtida som historiska, bli representerade i utbudet. Ett sammanhang där denna genrebredd kom till tydligt uttryck var Radiounderhållningens lunchkonserter. Serien *Lunchmusik från radiohuset* prövades under vintern 1979/80 (således långt innan Musikradions ovan nämnda lunchkonserter kom till stand), och under säsongen 1980/81 fortsattes serien, nu i samarbete med distrikten. Den stockholmska underhållningsredaktionen producerade tre serier à fyra veckor under oktober, februari och april. Dessa direktsända lunchkonserter bjöd på en mycket blandad musik – i stort sett alla populärmusikgenrer var representerade, med undantag för den pop- och rockmusik som i övrigt spelade en framträdande roll i P3-utbudet.⁹⁵ Dessa lunchmusikserier sändes i repris sommaren 1981, och lunchmusiken återkom i liknande former upp-

repade gånger genom hela 80-talet. Ett program i samma stil var det år 1990 lanserade *Lunchboxen* med musik ur »den äldre underhållningsrepertoaren«.

Trots denna avsevärda pluralism i utbudet fanns likväl gränser för vad man inom Radiounderhållningen ansåg böra spelas i redaktionens program. De musikestetiska värderingssystem som låg till grund för utbudets sammansättning uteslöt a priori inte särskilt många populärmusikgenrer, men en genre tycks under 80-talet ha varit kontroversiell just av musikestetiska skäl: dansbandsmusiken. Vid ett redaktionsmöte i oktober 1984 där biträdande programdirektören Gunda Magnusson deltog frågade hon om det fanns fog för lyssnarkritiken om att viss musik inte fanns representerad i P3:

Ja det är riktigt menade de flesta, t.ex. svenska dansband spelas sällan. Argumenten för det varierar. T.ex: 1. Dansbandsmusiken är oftast av för dålig kvalitet. 2. Producenterna anser att de har ett åtagande att spegla musik som inte har någon annan marknad. Alltså en komplettering till marknaden. Dansbanden är redan representerade ute. Dessutom kan det ses som bruksmusik. 3. Vi skall främja nyskapande originalmusik, inte »covers«.⁹⁶

De musikestetiska kontroverserna kring dansbandsmusiken aktualiserades påtagligt hösten 1985, då *I afton dans* – således under en programtitel använd första gången redan på 40-talet – startade. Programmet producerades av distrikten och presenterade på lördagskvällarna direktsänd dansbandsmusik från en danslokal någonstans i landet. Programformatet och sändningstiden indikerar att ett syfte med programmet var att musiken, liksom varit fallet i tidigare årtiondens dansmusikprogram, skulle kunna fungera som just bruksmusik, d.v.s. att lyssnarna skulle kunna dansa till den vid privata tillställningar. Från ett redaktionsmöte i november 1986, då den nytilträdde P3-chefen Åke Källqvist deltog, berättas så följande:

Programmet *I afton dans* diskuterades. Hur kan det stå för kvalitet? Många yttrade sig om detta program och Åke ville ej diskutera detta, i så fall borde vi göra jämförelsen med RU:s egen »dansproduktion« Radiopalatset, ansåg Åke. Dock påpekades det för Åke att *I afton dans* inte håller som 2 timmars sändning med ett enda dansband! Christer berättade om redaktionens tankar att producera *olika* levande dansmusik från *olika* arenor för att få större mångfald, (typ Sportextra). Han påpekade också att vi inte ens låter en världsartist framträda i Riksradiön i 2-timmarsformat av kvalitetsskäl!⁹⁷

Av protokollet kan också utläsas vissa farhågor hos Radiounderhållningens medarbetare om att radiolyssnarna skulle kunna få uppfattningen att programmet, som alltså producerades ute i distrikten, var en stockholmsproduktion – uppenbarligen gick detta den professionella självuppfattningen för när. Den nämnda serien *Radiopalatset* med undertiteln »Stegvis musik för dansanta« omfattade tio program hösten 1986, som ur olika vinklar speglade dansbandsmusik och danskultur från 30-talet och framåt. *I afton dans* visade sig dock mer seglivat och hörde senare till de etablerade programpunkter som vid kanalomläggningen 1993 flyttades över till P4-Riks. Sammanfattningsvis kan sägas att argumenten mot dansbandsmusiken vid denna tid klingar en aning ihålligt mot bakgrund av sammansättningen av det övriga utbudet i P3, där många olika slags »bruksmusik« för olika ändamål samsades med olika typer av »lyssningsmusik«. Resonemangen bär också påtagliga likheter med de invändningar som i början av 60-talet framfördes mot den vid den tiden lägst ansedda populärmusikgenren, popmusiken; behovet av en musikestetisk hierarki, med hjälp av vilken de egna urvalen kunde legitimeras, tycks således fortfarande vid mitten av 80-talet ha haft en viss aktualitet för radions producenter av populärmusikprogram.

Kampen mot renodlingen

Under loppet av 80-talet kom alltså de två redaktioner som ansvarade för musikproduktionen i radio, Musikradion och Radiounderhållningen, att i än högre grad än tidigare vara hänvisade till var sin radiokanal. De försök som tidigare gjorts att bryta upp existerande genrestrukturer och befrämja ett mångsidigt lyssnande hos publiken blev därmed svårare att genomföra. Fortfarande förekom dock en del exempel på samarbete mellan redaktionerna, bl.a. ett kubanskt musikedokumentationsprojekt som resulterade i en kubansk musikvecka i båda kanalerna hösten 1981 och det stora tvärredaktionella projekt kring 50-talets kultur- och samhällsliv som genomfördes under säsongen 1981/82. Också vad gäller folk- och traditionsmusiken, där redaktionerna hade sina egna specialprogram, såsom *All världens musik* i P2 och folkrockmagasinet *Trender och traditioner* i P3, förekom samarbetsprojekt som t.ex. »Invandarmusiken« i P2 säsongen 1981/82 – där varje vecka ett land presenterades i tre halvtimmesprogram med »populärmusik«, »folkmusik« respektive »musik« – och de tre konserterna i Berwaldhallen under rubriken *Tvärdrag – låtar från när och fjärran* i februari 1984. Även det tidigare nämnda återinförandet av *Grammofontimmen* år 1989 skedde i samarbete mellan Musikradion och Radiounderhållningen.

Att genrestrukturerna inte var oföränderliga framgick av de förflyttningar som skedde av vissa program från den ena kanalen till den andra. Exempelvis producerades Leif Anderssons *Smoke rings* fr.o.m. hösten 1982 av Musikradion i Malmö och sändes i P2, om än med repris i P3. Programmet *Viskningar & Vrål*, producerat av Marianne Greip, var säsongen 1988/89 »en nykomling i Musikradion, men ett program som sänts i P3 under ett år« med »plats för den unga experimentella musiken som inte känner till gränserna«, och året därpå flyttades *Mera blues* med Stafan Solding över till P2.⁹⁸ Sådana programflyttningar gick alltså i regel i riktning från P3 till P2, och de kan ses både som uttryck för att den berörda genren bedömts vara av intresse främst för

en avgränsad, specialintresserad publik som kunde förväntas söka upp programmet på dess nya tablåplats, och som ett tecken på att genrens sociokulturella status var stigande (jfr diskussionen ovan av den föränderliga innebörden av begreppet »seriös musik«).

Överskridanden av etablerade genregränser i enskilda program framstod som mer spektakulära i P2 mot bakgrund av just sådana traditionella genrehierarkier (d.v.s. behovet av att legitimera kanalens musik som »seriös«) – den brokiga genreblandningen i exempelvis P3:s lunchmusik krävde inga utförligare motiveringar. I Musikradions utbud fanns genregränsöverskridande program som *Motljud* säsongen 1980/81, innehållande »sällan spelad nymodig musik, ny musik med ofta lite ovana harmonier och djärva texter« och 1982/83 följt av *Nymodigt* med ett liknande format; exempelvis presenterades i ett av de första programmen i serien Laurie Andersons musik. Säsongen 1980/81 presenterades också »symfonisk pop«, »en genre som ofta faller mellan två stolar och två kanaler«, under rubriken *Pop mellan två stolar* i Musikradion varannan fredag alternerande med *Mix non stop*, och i generalprogrammet för 1982/83 nämns att denna sändningstid (fredagar kl. 17–18) skulle få »karaktären av ett ungdomsblock«.⁹⁹ Strävan att nå en ungdomlig publik låg också bakom det tidigare nämnda *Mixern*, startat 1981/82, i vilket en ung lyssnare valde »blandad musik: från barock till bara rock«. I generalprogrammet nämns att *Mixern* vände sig både till de musikstuderande ungdomar på olika nivåer som »skaffar sig en mångsidig musikalisk smak« och till »alla andra musikintresserade ungdomar«.¹⁰⁰

Ett viktigt forum för svåretiketterad musik var *Spräckel*, som introducerades hösten 1983 och presenterades med karakteristiken »musikalisk växtvärk. Här kan allting hända. Vi undersöker vad som helst. [...] Det blir överraskningar – utan skyddsnät.«¹⁰¹ Programmet sändes regelbundet t.o.m. säsongen 1987/88 och följdes på hösten 1988 av Vassilis Bolonassos *Gränslös musik*, hösten 1990 i sin tur efterföljt av *Delta* med underrubriken *Musik*

som förgrenar sig. I dessa program presenterades musik som i sitt ifrågasättande av etablerade genregränser framstod som mer »avantgardistisk« än den modernism som alltmer stelnat i institutionaliserade strukturer. Populärkulturella enstöringar som Captain Beefheart och Frank Zappa blandades med konceptkonstnärer som Laurie Anderson, med film-, teater- och cirkusmusik, elektroakustisk musik och den radiofoniska ljudkonst som sedan årtionden fört en undanskymd tillvaro i det expanderande etermedielandskapets marginaler.¹⁰²

*»Mångfald med kvalitativa förtecken«:
radiomusik i konkurrensens tid*

Införandet av privat reklamfinansierad radio år 1993 ställde den svenska public service-radion inför en helt ny situation. Sveriges Radios sändningsmonopol hade visserligen brutits redan i och med de första närradioförsöken i slutet av 70-talet, och de riktäckande sändningarna hade fått en konkurrent genom Lokalradions expansion och etablering i en egen kanal. Under 80-talet hade emellertid mediedebatten dominerats av den tilltagande konkurrensen med public service-TV från video, kabel-TV och satellitsändningar. Nu kunde radion förväntas bli utsatt för en än intensivare konkurrens, inte minst på musikområdet, ty, som Ove Joanson påpekar i årsredovisningen för 1991:

Eftersom regeringen har sagt att den inte avser att ställa några innehållskrav alls på de hundratals nya privata radiostationerna, så kan man anta att de allra flesta av dessa nya stationer bara kommer att innehålla populärmusik.¹⁰³

Den avgående koncernchefen Örjan Wallqvist menade att man i den nya situationen borde stärka »den mångfald med kvalitativa förtecken som är public service-verksamhetens främsta styrkevapen på en kommersiell marknad« och inte efterlikna »det mest

spektakulära programutbudet bland konkurrenter som är piskade att ha stor publik för att tjäna pengar».¹⁰⁴ Inför de nya utmaningarna samlade public service-radion sina resurser: Riksradiion och Lokalradiion sammanfördes till ett ljudradiobolag under det anrika namnet Sveriges Radio. I den nya organisationen ersattes de tidigare redaktionerna, vilkas program i princip hade kunnat sändas i vilken som helst av rikskanalerna, av ett system baserat på en fast definierad kanalstruktur. Joanson hade redan några år tidigare hävdad att

kanalen, radiokanalen är dess [företagets] grundläggande programenhet, inte radioorganisationen själv och inte det 30 minuter långa förinspelade radioprogrammet, vars titel man kan slå upp i programtidningen.¹⁰⁵

Även om åsikten sedan länge haft stöd i lyssnarundersökningarna hade man också, som framgått ovan, lika länge inom radion utifrån hävdvunna folkbildningsideal på olika sätt försökt luckra upp kanalstrukturen i syfte att motverka det »ensidiga« enkanalslyssnandet. Inför omorganisationen upprepar Joanson nu att »radio är ett kanalmedium«, varför var och en av de fyra kanalerna skulle »bära sin del av företagets public service-uppdrag« för att kunna erbjuda »maximal mångfald i programutbudet».¹⁰⁶

För P1:s del innebar detta att kanalen skulle fortsätta som »den seriösa talade kanalen«. Beträffande P2 hävdar Joanson att »Riksradios tidigare uttalade strävan att göra P2 till en kanal som i sin helhet ägnas åt seriös musik är även det nya radiobolagets«, men i avvaktan på att ny digital teknik skulle öka antalet tillgängliga frekvenser skulle sändningarna på minoritetsspråk och Utbildningsradion tills vidare ligga kvar i denna kanal. De egentliga policyförändringar som omorganisationen medförde gällde P3 och P4. Joanson påpekar att de senaste tre decennierna inneburit ett alltmer ålderssegregerat lyssnande, vilket kunde förväntas bli än mer uttalat med kommersiella stationer. Därför måste också P3 och P4 vända sig till olika åldersgrupper, t.o.m. »medvetet

rikta sig till varsin halva av befolkningen», och då den svenska medianåldern var 38 år borde P3 rikta sig till »den yngre halvan av befolkningen, dvs publiken upp till 35–40 års ålder«, eftersom det var »en central public service-uppgift att i P3 erbjuda den yngre publiken i hela landet ett alternativ till de kommersiella radiostationerna« medelst ett musikutbud valt med »kunskap, bredd och insikt«.

På motsvarande sätt skulle P4 rikta sig till »den äldre halvan av befolkningen, dvs publiken från 35–40 år«. Om musikutbudet i P4 sägs:

Förströelseprogram och kontaktskapande program skall alltså vara viktiga i den lokala kanalen. Därför skall musiken även i framtiden vara ett framträdande programelement i denna kanal. De lokala kanalerna har ett särskilt ansvar att bl.a. genom egenproduktion spegla det lokala musiklivet. Musikprofilen skall anpassas till kanalens målgrupp. Den svenska musiken skall spela en framträdande roll.¹⁰⁷

Här fanns alltså en implicit konflikt: kunde man vara säker på att »det lokala musiklivet« alltid i första hand var riktat till en publik över 35–40 år? Joanson tillägger emellertid också att de riksprogram som skulle sändas över P4 – alltså den nya kanalen P4-Riks, på de tider som inte belades av lokala sändningar – »till sin karaktär och åldersprofil« skulle

stämma överens med kanalens övriga karaktär, dvs de skall rikta sig till lyssnare över 35–40 år. Vid programsättningen av P4 skall särskild hänsyn tas till den samtidiga förändringen av P3s målgrupp. Sådana P3-program som huvudsakligen vänder sig till en publik över 35–40 år kan i framtiden sändas över P4.¹⁰⁸

I och med omorganisationen fanns alltså en »seriös« musikkanal, en populärmusikkanal för den yngre halvan av publiken och en

populärmusikkanal för de äldre lyssnarna, om än den sistnämnda också inhyste de lokala sändningarna och Radiosporten. Det nya radiobolaget bildades vid årsskiftet 1992/93, och den 18 januari 1993 infördes de nya tablåerna. Musikradion hade nu P2 dygnet runt med undantag för de 6 timmar per dag (på söndagar 4 timmar) som upptogs av minoritetsspråksändningarna och Utbildningsradions program. Över stockholmsområdet sändes dock dessa på annan frekvens än P2:s, och i Stockholm var P2 således nu en 24 timmars musikkanal. År 1995 infördes också musiksändningar dygnet runt över Malmö. P4 innehöll efter omläggningen lokalradiosändningar på dagtid vardagar; på kvällar och helger sändes musik, underhållning och Sportradio, och på nätterna samsändes P3:s Natradio. Den kvantitativa omfattningen av musiksändningarna var år 1994 i P3 och P4-Riks tillsammans ca 7 570 timmar eller ca 27,8 procent av den totala riksprogramtiden; om till detta läggs kategorin »underhållning/förströelse« – som till icke ringa del kan antas ha innehållit musikinslag – är siffrorna 8 775 timmar eller ca 32,2 procent av totaltiden. Musiken i riksvarianten av P2 upptog ca 6 190 timmar eller 22,7 procent av totaltiden. Musikens totala andel av radions rikssändningar uppgick alltså efter omläggningen till uppemot 55 procent.¹⁰⁹

Liksom var fallet beträffande de lättare musikkanalerna förväntades för Musikradions del konkurrens från en kommersiell »klassisk musikradio«. Motdragen bestod bl.a. i nya »populära« programsatsningar avsedda att dra till sig nya lyssnargrupper samt i en fortsatt rationalisering av veckotablåns uppläggning. Vid tablåomläggningen 1993 startade *Entré*, sänt måndag–lördag kl. 18.00. Programmet vände sig till »de lyssnare som inte alls är inne i seriös musik, men som känner sig osäkra och ovana« och var avsett att utgöra »ett klassiskt alternativ till P1, P3 och P4 med en övervikt av central repertoar (Mozart, Beethoven, Schumann, Bach, Händel)«. »Den specialintresserade publiken, de trogna lyssnarna av seriös musik« kunde som vanligt hitta sina program i kvällstablån från kl. 19.30, men kvällstablån gavs en tydligare

struktur »för att också attrahera den ovana publiken«. På måndagarna sändes musik från »utländska estrader«, på tisdagarna från »vår egen tid« under rubriken *Sicket sekel!*, på onsdagarna från »romantikens värld«, på torsdagarna från »folkmusikens och jazzens horisont«, på fredagarna från »svenska estrader« och på lördagarna från »operans värld«. På söndagarna sändes *Klassisk söndag*, som kunde innehålla »populära klassiker av den västerländska konstmusikens stora giganter – Mozart, Beethoven, Brahms och andra, vars musik fortfarande har kvar sin livskraft«, samt korsordsprogrammet *Kryssa klassiskt*, »ett enkelt korsord för alla som nyss upptäckt P2«. Vardagskvällarna avslutades med *Kvällens guldmoln*, »en programrubrik som vänder sig till en bredare publik«. *Nattens musikradio* och morgnarnas *Opp, Amarryllis* fanns kvar som stående inslag på tablån. I dagsändningarna ingick bl.a. aktualitetsprogrammet *Musikmagasinet* samt tidigare etablerade programpunkter som *Laserlådan*, *Klingan*, *Det finns ingen gammal musik* och *Delta*. Helgsändningarna hade »flera populärt hållna inslag«, såsom *Önskekonserter*, *Operadags*, visprogrammen och *Ring till musiken*, och på söndagarna spelades »breda, populära genrer – operett, musikal och lätt orkestermusik«. ¹¹⁰

Musikradions offentliga konserter sågs också som ett väsentligt vapen i den nya konkurrenssituationen. I inledningen till konsertprogrammet för 1992/93 skriver Göran Rydberg:

I en medieomgivning som alltmer domineras av de stora internationella grammofonbolagens sortiment kommer vår egen musikproduktion att vara ett viktigt konkurrensmedel. Den offentliga konsertverksamheten är ryggraden i Musikradions stora utbud. ¹¹¹

Det kan tyckas en smula ironiskt att Musikradion också blev en aning mer kommersiell, i den meningen att betald reklam började dyka upp i dess konsertprogram efter omläggningen. Också vad gäller själva konsertserierna märks fr.o.m. säsongen 1993/94

spår av en aktivare marknadsföring. Detta år lanserades serien *Våra favoriter*, innehållande »populär klassisk musik« framförd av Radiosymfonikerna och tillsammans med Torsdagsserien beskriven som en konsertserie »som lämpar sig bra för företag«. Vidare infördes två miniserier med »några smakprov ur evenemangs- och lördagsserierna«, *Från Beethoven till Strauss* och *Från Alfvén till Sandström*, och i augusti 1993 anordnades åter en »klassisk kryssning«. Också de följande åren lanserades ett flertal nya konsertserier. Fr.o.m. säsongen 1994/95 trädde Vattenfall in som sponsor för turnéverksamheten, varvid konsertprogrammet kommenterade: »En kör och orkester kan inte hitta en bättre samarbetspartner än en som arbetar med kraft och energi!«¹¹²

Också i de lättare musikkanalerna medförde omläggningen ytterligare rationaliseringar av tablåerna, med dominerande inslag av blockprogram och andra stående programpunkter. De flesta etablerade populärmusikprogrammen i P3 överfördes vid omläggningen till P4-Riks – ett program som i vissa fall funnits på radiomenyn i årtionden till övervägande del hade en äldre publik förefaller också ganska logiskt. Bland dessa folkkära långkörare fanns bl.a. *Ring så spelar vi*, *Melodikrysset*, *Svensktoppen*, *Skivor från Vetlanda*, *I afton dans*, *Yesterday* och *Smoke rings*. Ett nytt fast inslag på P4-tablån etablerades också i och med tillkomsten av telefon- och grammfonprogrammet *Karlavagnen*.

Av tidigare etablerade populärmusikprogram fanns efter omläggningen endast *Tracks*, *Soul corner*, *Radio Europa* och – till en början – *Eldorado* kvar i P3. Under dagtid dominerades kanalen av blockprogram med välbekant format, om än under nya titlar som *Morgonpasset*, *Stormvarning* och *Tvål*. På kvällstid utökades sändningstiden för *Musikjournalen* till två timmar per dag fyra dagar i veckan, senare ytterligare utökat till tre timmar per dag fem dagar i veckan (söndag–torsdag), delvis rubricerat med undertitlar varierande efter veckodag: *Soul*, *Pop*, *Etno*, *Dans* respektive *Rock*. Andra nya rubriker var på vardagarna *Signal* och *Alive!*, på fredagarna *Storm & Levy* och *Maximal Signal* och på lördagarna *Dunka dunka*, *Mama Mia* och *Glöd*. Som framgår av

Musikjournalens underrubriker, liksom av titlarna på senare tillkommande stående tablåinslag som *P3 Mix*, *P3 Live* och *P3 Klubb*, kom P3:s utbud efter omläggningen efter hand alltmer att präglas av en – i jämförelse med 80-talets popprogram måhända mindre spektakulär men i gengäld mer rationellt genomförd – ambition att så heltäckande som möjligt bevaka nyproduktionen av populärmusik inom olika genrer. Vad gäller lyssnarsiffrorna var dock effekterna av den kommersiella konkurrensen inte oväntat mest märkbara för P3:s del. Medan publiken för P1, P2 och P4 förblev relativt konstant – den andel av befolkningen som vid något tillfälle en genomsnittlig dag lyssnat på kanalen i fråga uppgick för dessa tre kanaler hösten 1994 till 14 procent, 2 procent respektive 41 procent – minskade P3:s publik från 33 procent hösten 1993 till 22 procent hösten 1994. Lyssnarundersökningar i början av 1995 tydde på att P3-publiken hade stabiliserats på denna nivå.¹¹³

Sett i ett längre tidsperspektiv förefaller det tänkvärt att 1993 års kanalomläggning i likhet med Melodiradions införande 1961 var betingad av yttre – i båda fallen kommersiella – krafter, snarare än initiativ kommande inifrån företaget självt. På 90-talet liksom på 60-talet har public service-radion kritiserats såsom ineffektiv och konservativ i jämförelse med kommersiella medier. Under senare delen av 90-talet har dock tecken på en viss upprättelse av den licensfinansierade radion kunnat skönjas, då det från skivindustrins håll har hävdats att det begränsade »adult contemporary»-format som dominerat bland de kommersiella stationerna gjort det näst intill omöjligt att få ny musik marknadsförd – en intressant illustration av det faktum att olika kommersiella intressen på medieområdet inte nödvändigtvis sammanfaller.¹¹⁴ En undersökning utförd våren 1997 visar också på en större mångfald i musikutbudet i P3 jämfört med två kommersiella stationer.¹¹⁵

Sammanfattning: etermedierna som musikscen

En studie av detta slag, som på ett begränsat utrymme försöker ge en bild av 70 års svensk etermediemusikhistoria, tenderar lätt att bli ett ganska svåröverskådligt myller av namn, programtitlar, årtal och andra detaljer. Avslutningsvis skall jag emellertid försöka lyfta blicken litet högre och diskutera ett antal viktiga teman, vilka löper som röda trådar genom etermediernas musikhistoria. Vissa av dessa teman har redan pekats ut i den tidigare framställningen, andra har endast framträtt i förbigående eller på ett indirekt sätt i diskussionerna av programutbud och programpolitik. Gemensamt för dem alla är att de knappast kan sägas ha blivit uttömmande behandlade i denna studie, och den följande översikten kan därför förhoppningsvis också tjäna som en källa till uppslag för vidare forskning inom detta fascinerande delområde av den moderna svenska musikhistorien.

Folkbildning kontra underhållning

Av etermediernas alla olika typer av programutbud är musiken kanske det område där spänningen mellan två av public service-mediernas huvudsyften, bildning och underhållning, framträder allra tydligast. Ända från starten av Radiotjänsts programverksamhet är ett av de viktigaste syftena bakom musikutbudet att främja publikens musikaliska bildning, d.v.s. att påverka lyssnarnas musiksmak och hjälpa dem att tillägna sig, uppskatta och förstå den musik som betraktas som värdefull. Det är viktigt att

notera i sammanhanget att det musikaliska bildningsidealet inte bara innebär att man för ut en viss musikalisk repertoar av historisk och samtida konstmusik: lyssnarna skall också tillföras vissa förhållningssätt till denna repertoar och lära sig att lyssna »på rätt sätt«, d.v.s. uppmärksamt snarare än förstrött. Bildningsambitionen innefattar också en strävan att förmedla ett visst mått av musikhistorisk och musikteoretisk kunskap, vilken ofta till och med ses som en nödvändig förutsättning för att lyssnaren skall kunna uppskatta konstmusiken.

Som framgått av kapitel 1 betraktas »mellanmusiken«, d.v.s. den lättare konstmusiken och den högre underhållningsmusiken, länge som ett viktigt musikpedagogiskt redskap i radioutbudet: höjandet av musiksmaken skulle alltså ske genom en successiv klättring på den musikestetiska rangordningens steg. Tanken att mellanmusiken kunde fungera som en förmedlande länk mellan utpräglat »höga« och »låga« musikgenrer får också stöd i resultaten av den lyssnarundersökningsverksamhet som efter hand växer fram inom företaget. Exempelvis redovisas i 1958 års årsbok, på basis av den stora levnadsvaneundersökning som SR genomförde 1956–57, vilka korrelationer som finns mellan lyssnarnas intressen för olika musikaliska genrer.¹ Medan intresset för t.ex. kammarmusik eller symfonier är negativt korrelerat med flera lätta musiktyper och intresset för gammal dansmusik är negativt korrelerat med tre »seriösa« musiktyper är »operetter och operettmusik« – alltså en utpräglat mellanmusikalisk genre – den enda genre som saknar negativa korrelationer.

Vid denna tid är emellertid mellanmusikens traditionella former på väg att försvinna, i och med den tilltagande polarisering mellan populärmusik och konstmusik som följer av kanalutbyggnaden, ungdomsmusikens framväxt, 50-talsmodernisternas ökande inflytande på radions musikpolitik och konkurrensen från det nya publikmediet TV. Dessa faktorer innebär också att den hävdvunna musikaliska bildningsverksamheten blir alltmer problematisk. Å ena sidan framstår behovet av denna verksamhet som större än någonsin mot bakgrund av de vikande lyssnar-

siffror för konstmusiken som följer av den ökade konkurrensen, å andra sidan ifrågasätts de traditionella formerna för radions musikaliska folkbildning.² Som mer ändamålsenliga alternativ till äldre former av bildningsverksamhet framstår i stället olika slag av »education by insinuation« – år 1960 återfinns i SR:s årsbok följande resonemang, signerat Magnus Enhörning:

Spjutspetsar är [...] nödvändiga ting i en programpolitik men för att den skall bli riktigt fulltonig måste den kompletteras med program med friskare och på en gång både fräckare och vänligare anfallsvinklar, än vi hittills lyckats med. Önskekonserten är ett steg i den riktningen. Formen är stulen från underhållningen men fylld med seriöst innehåll. Varför skall alltid »djävulen« ha de bästa programformerna? [...] det är mycket lättare att kläcka idéer till exklusiva program [...] Men det är oändligt svårt att göra enkla, lättfattliga program, som slår.³

Ett annat uttryck för en successivt förändrad inställning till etermediernas musikaliska folkbildningsverksamhet är den under lång tid dominerande synen på musikutbudet i det mer »lättfärdiga« mediet television som i första hand en musikpedagogiskt motiverad inkörsport till Musikradions mer »seriösa« verksamhet.

Det kan tyckas en smula paradoxalt att den successiva utökningen av radions musikutbud fr.o.m. 60-talet samtidigt innebär att den uttalat folkbildande programverksamheten efter hand alltmer tonas ned. Ett stycke in på 80-talet heter det fortfarande i Musikradions generalprogram om talsektionens verksamhet att »det samla(n)de uppsåtet är att – i olyssnandets tidevarv – försöka öka lyssnarens kraft och vilja att ta till sig musik *aktivt*«. ⁴ Detta slags uttryck för ambitioner att påverka publikens förhållningssätt till den musik man presenterar blir dock alltmer sällsynta. Sett ur ett folkbildningsperspektiv kan radions musikpolitik beskrivas både som framgångsrik – publiken får tillgång till

ett ökande och alltmer varierat musikutbud – och som ett misslyckande – all musik tenderar så småningom att bli »skvalmusik«, i och med att publikens lyssningssätt och musikens funktioner alltmer påverkas av mediets inneboende egenskaper. Den successiva utbyggnaden och profileringen av de olika radiokanalerna medför att lyssnarsiffrorna för P2 så småningom blir en primär angelägenhet; om de programansvariga i detta läge även skulle ha värderande synpunkter på »kvaliteten« i lyssnandet skulle detta sannolikt kunna få förödande konsekvenser.⁵ Från en ambition att förmedla både en viss repertoar och ett visst lyssnarförhållningssätt förändras således etermediernas folkbildningssträvanden i en mer anspråkslös riktning: man koncentrerar sig på att tillhandahålla den musikaliska repertoaren, i förhoppning om att dess eventuella kultiverande effekter på lyssnarna skall kunna göra sig gällande även utan de lyssnarattityder och lyssningssätt som tidigare ansetts nödvändiga.

Något som förefaller vara ett för svensk radio ganska säreget uttryck för folkbildningsambitioner av »insinuationstyp« är det långvariga motståndet mot en fullt ut genomförd renodling av de olika radiokanalerna. Den kanalprofilering som införts 1966 modifieras under de följande decennierna genom olika programslag av kanalprofilöverskridande karaktär – popmusik spelas i P2, klassisk musik i P1 och P3. Helt fullbordad är kanalprofileringen egentligen inte förrän 1993, då radioredaktionernas organisation och placeringen av olika slags musikprogram helt och hållet anpassas efter kanalstrukturen. Under loppet av 90-talet har emellertid möjligheten till jämförelser med kommersiella radiostationer också demonstrerat att SR bedriver en folkbildande verksamhet även på populärmusikområdet. Public service-radios höga bevakningsambitioner och musikhistoriska perspektivering av samtida och historiska populärmusikgenrer kontrasterar tydligt mot den kommersiella radios begränsade programformat och informationsfattiga presentationsformer, även om populärmusiken kanske ännu inte vid slutet av 90-talet fullt ut erkänts som ett legitimt område för folkbildande verksamhet

på samma sätt som den historiska och samtida konstmusiken.

Under den tidigare delen av den svenska etermediehistorien präglas synsättet på det underhållande musikutbudet till stor del av samma överväganden som ligger till grund för programpolitiken på konstmusikområdet. Populärmusiken presenteras i genomarbetade och specificerade programpunkter avsedda att befrämja ett uppmärksam och koncentrerat lyssnande. Först under senare delen av 40-talet märks tecken på att det förströdda musiklyssnandet får ett erkännande i programpolitiken, i första hand i program som *Musik under arbetet* och *För henne där hemma*. Under loppet av 50-talet fortsätter denna utveckling i och med etablerandet av nya former som önskeprogram och skivkåserier samt en starkare betoning på längre serier, ett led i den fortgående rationalisering av verksamheten som följer med sändningstidens expansion. Som ett resultat av konkurrensen från det nya evenemangsmediet TV, omfattande samhällsförändringar som påverkar mediefunktioner och lyssningssätt samt Radio Nords katalyserande inverkan etableras i början av 60-talet Melodiradion, helt anpassad till extensivt lyssnande. Dess format inkorporeras efter hand också i Musikradion i och med programformer som *Opp*, *Amaryllis*, *Musik mot gryningen* och *P2 Natt*.

Den renodlade melodiradioformen modifieras småningom i riktning mot blandformer mellan melodiradio och mer producerade programtyper. I stort sett kan dock populärmusikprogrampolitikens förändringar beskrivas i termer av en förskjutning från underhållning som evenemang, avsedda för ett uppmärksam lyssnande, i riktning mot en funktionell »musiktapet« som medger ett förstrött och okoncentrerat lyssningssätt. De mest genomgripande förändringarna i denna process sker under en relativt kort tid – i stort sett första hälften av 60-talet – och åtföljs av en programpolitisk debatt där medieideologer som exempelvis Nils Erik Bæhrendtz och Nils-Olof Franzén försvarar den förda politiken genom att nyansera och differentiera begreppet »underhållning«.⁶ Många av de argument som framförs i

denna debatt av etermediernas företrädare framstår även i ett sentida perspektiv som anmärkningsvärt framsynta och välövervägda.

Musikestetiska värderingar och »musikalisk kvalitet«

Frågan om vilken musik som är mest värdefull är under radions första decennier inte särskilt kontroversiell: den detaljerade musikestetiska rangordning som framträder i programstatistikens genresystem är byggd på värderingar som övertas tämligen oproblematiskt från det omgivande musiksamhället. Organisatoriskt avspeglas denna rangordning i den uppdelning som sker år 1939 av radions musikavdelning i en A-sektion för »seriös musik« och en B-sektion för »underhållningsmusik«. Uttryckt i termer av det tredelade genresystem som fram till slutet av 30-talet ligger till grund för radions musikstatistik ansvarar B-sektionen både för en stor del av »mellanmusiken« och för en del av den »lägre« musiken, men det förtjänar att noteras att delar av det sistnämnda utbudet – den musik som presenteras i Teateravdelningens kabaretprogram – organisatoriskt sett alltså betraktas som »icke-musik«.

Den tilltagande polariseringen mellan konstmusik och populärmusik under efterkrigstiden kommer organisatoriskt till uttryck i B-sektionens överföring från Musikavdelningen till den nybildade Underhållningsavdelningen år 1956. I denna process tenderar den traditionella mellanmusiken att bli allt svårare att klassificera, såsom tydligt framgår av de listor över »mest spelade tonsättare« som presenteras i årsböckerna under åren kring 1960.⁷ I dessa listor indelas de förtecknade tonsättarna dels i svenska och utländska, dels i kategorierna »seriös« och »lättare« musik. År 1958 hänförs exempelvis Jacob Gade, Felix Körling, Birger Sjöberg och Alice Tegnér samtliga till den seriösa musiken, medan operettkompositörer som Emmerich Kálmán, Franz Lehár och Franz von Suppé förs till den lättare. Följande år har

emellertid von Suppé blivit seriös, medan Sjöberg, Söderlundh och Tegnér nu räknas till den lättare musiken. von Suppé är fortfarande seriös år 1960 men återförs året därpå till den lättare sidan. Säsongen 1962/63 (1963 års årsbok) upphör så årsböcker-nas redovisning av dessa uppgifter. Skälet är troligen till viss del att Melodiradions införande och den därmed kraftigt ökade musiksändningstiden gjort det betydligt mer arbetskrävande att föra statistik. Kanske finns emellertid också ideologiska skäl: redovisandet av höga siffror för »kompositörer av lättare musik« skulle alltför tydligt visa på den tilltagande kvantitativa dominansen för denna musik i utbudet.

Den mest markanta förändringen inom ramen för det under loppet av 60-talet alltmer polariserade genresystemet är jazzmusikens sociokulturella uppåtstigande, manifesterat genom jazzprogrammets insteg i Musikradion och jazzsektionens överföring till Musikavdelningen år 1968. Bakom denna process ligger en kombination av musikstilistiska förändringar och jazzens ändrade sociala funktion från dansmusik till konsertmusik. De programpolitiska och organisatoriska förändringarna åtföljs i den interna debatten av särskiljande markeringar gentemot de vid denna tid kvantitativt kraftigt expanderande »lägre« musikgenrerna pop och svensktoppsmusik. Sådana markeringar framförs i synnerhet av jazzproducenten Bosse Broberg; exempelvis ställer denne år 1970 »skvalmusik av P3-typ« mot »vissa lödiga yttringar av improviserad 1900-talsmusik« och formulerar vid en diskussion tre år senare följande principuttalande:

Blues- och jazzmusik är äkta besjälade musikaliska uttryck. Pop är för mig själva inbegreppet av ofta rätt billig spekulation i dess ursprungliga uttryck. De musikaliskt värdefulla företeelserna inom popmusiken är de grupper med stark bluesanknytning i kombination med utvecklad improvisatorisk fantasi, som man lika gärna kan kalla för blues- eller jazzgrupper. Popbeteckningen är för dessa grupper i övervägande grad en kommersiell lanseringsbenämning.⁸

Uttalanden av detta slag ger också en tydlig indikation om vid denna tid pågående förändringar vad gäller de kriterier för »musikalisk kvalitet« som tillämpas av radions musikprogramansvariga. I de tidigare skedena av etermediemusikens historia är frågor om bedömning av musikalisk kvalitet inte särskilt kontroversiella: under radiomusikens första årtionden är skillnaden mellan konst- och populärmusik snarare en grad- än en artskillnad. Samma kvalitetskriterier för »god musik« och »gott musikantskap« gäller implicit i princip för alla genrer, om än i varierande grad – detta förhållande illustreras t.ex. av de musiksociala och musikestetiska klassresor som görs av företagets egna ensembler, först Waldimirs orkester och senare Varietéorkestern/Underhållningsorkestern. I och med de nya populärmusikstilar som inträder på 50-talet problematiseras emellertid hävdvunna musikaliska kvalitetsbegrepp alltmer, framför allt genom den ungdomsinriktade rock- och popmusiken, men också genom sådana populärmusikaliska fenomen som Gösta »Snoddas« Nordgren. Vid denna tid utgör upprätthållandet av den musikaliska kvaliteten i radions programutbud en viktig självpåtaggen angelägenhet för Musikavdelningen, att döma av regelbundet återkommande protokollsanteckningar om diskussioner kring exempelvis övervakning av grammfoninslag i andra avdelningars program, lämpligheten av radiospelning av populärversioner av enskilda folk- eller konstmusikaliska stycken, musikinslagen i barnprogrammen eller »skvalmusikens« dominans i allmänhet.⁹

Intensiteten i dessa diskussioner avtar efter hand, i takt med att den tilltagande kanalprofileringen medför att de olika musikproducerande redaktionerna i allt mindre utsträckning konkurrerar om sändningstiden i en och samma kanal. Under de första åren av 60-talet är kvalitetsdiskussionen kanske mest påtaglig inom Underhållningsavdelningens musiksektion, d.v.s. den tidigare B-sektionen inom Musikavdelningen. Trots de vid Melodiradions tillkomst kraftigt förändrade förutsättningarna för verksamheten lever en kvalitetsdiskussion baserad på traditionella

kriterier vidare i detta forum ända fram till sektionens avskaffande vid omorganisationen år 1964. Konflikten mellan olika musikestetiska kvalitetsbegrepp kan dock egentligen sägas förbli olöst genom hela 60-talet, varpå den avlöses av konflikten mellan »progressiv« och »kommersiell« musik, som till viss del innebär introduktionen av nya kvalitetskriterier grundade på »autenticitet« (jfr Bosse Brobergs ovan citerade uttalande). När den sistnämnda konflikten i sin tur avklingar mot slutet av 70-talet har rock- och popmusiken hunnit ackumulera tillräckligt mycket av egen »anciennitet« för att dess företrädare skall kunna hävda ett specifikt kvalitetsbegrepp grundat på en historisk utveckling.¹⁰ Rester av de tidigare konflikterna lever dock kvar exempelvis i kritiken av dansbandsmusiken, en kritik som bär spår både av äldre hantverksrelaterade kvalitetskriterier och av senare tiders autenticitetsresonemang. Inom Musikradion innebär den gradvisa utvidgningen av det »seriösa« musikbegreppet att en explicit diskussion av kriterierna för musikalisk kvalitet blir alltmer sällsynt, trots att »kvalitet« jämte »professionalism« framhålls som definierande kännetecken för den seriösa musiken.¹¹ I praktiken tycks i första hand de etablerade konstmusikinstitutionerna implicit fungera som de viktigaste garanterna för dessa egenskaper hos musik och artister.

Relationerna till det svenska musiksamhället

Den tidigare citerade stolta devisen om public service-etermedierna som »Sveriges största musikinstitution« ger en antydan om den självuppfattning som legat till grund för programpolitiken på musikområdet. Etermedierna har utgjort en musikinstitution på jämställd fot med andra musikinstitutioner, de har speglat det omgivande musiklivet men också genom egna initiativ ingripit i detta musikliv på olika sätt. Denna verksamhet har bedrivits i samspel – stundom samarbete, stundom konflikt – med andra institutioner, organisationer och aktörer på den svenska musik-

scenen. Generellt sett har den historiska utvecklingen inneburit en successivt tilltagande självständighet för etermedierna gentemot det övriga musiksamhället. Radions under de första åren något yrvakna speglade av det omgivande musiklivet ersätts mycket snart av en rad olika initiativ syftande till ökat oberoende och större inflytande över programsammansättningen: egna konsert- och operaarrangemang, uppbyggnad av egna orkesterresurser, instrumentalpedagogisk verksamhet, verkbeställningar, tävlingar för tonsättare och artister, egen förlagsverksamhet och skivproduktion, musiketnologisk dokumentationsverksamhet m.m. Denna omfattande aktivitet har efter hand lett till att etermedierna etablerat sig som en central institution på musikområdet. Även om få studier finns tillgängliga som skulle möjliggöra en jämförelse med andra länder förefaller det inte orimligt att formulera hypotesen att public service-etermediernas betydelse i det offentliga musiklivet varit större i Sverige än på många andra håll. Detta skulle i så fall till stor del kunna förklaras av rena storlekseffekter: eftersom landet liksom dess musikliv är relativt litet har etermediernas centrala roll förstärkts av olika slags personallianser mellan deras musikredaktioner och andra musikinstitutioner och -organisationer, exempelvis STIM, FST, Rikskonserter, musikhögskolorna, de musikvetenskapliga universitetsinstitutionerna etc.

Som nationella public service-institutioner har etermedierna både internt och av andra aktörer ansetts bära ett särskilt ansvar för den svenskproducerade musiken, för dess exponering i Sverige och utomlands och för svenska tonsättares och musikers utkomstmöjligheter. Trots att tillvaratagandet av detta ansvar genomgående har spelat en viktig roll i de programpolitiska diskussionerna har tidvis kritik framförts från intresseorganisationer som FST och YTF (Yrkestrubadurernas förening) mot ett förment missgynnande av svensk musik i programutbudet.¹² I vilken mån kritiken varit berättigad förefaller svårt att avgöra utan mer omfattande internationella jämförelser, och åtminstone på populärmusikområdet tycks styrkan i denna kritik ha av-

tagit markant under 90-talet i takt med ökande internationella framgångar för svensk populärmusik.

Ett område av speciell betydelse för etermediernas relationer till det svenska musiksamhället och efter hand också för deras musikpolitik är de upphovsrättsliga ersättningarna för musik uppförd i radio eller TV. STIM, tonsättarnas och textförfattarnas organisation för tillvaratagandet av upphovsrättsliga intressen, bildades 1923, och radions upphovsrättsersättningar kom snart att bli en av dess största inkomstkällor.¹³ I och med 1960 års upphovsrättslag och Sveriges ratificering av Romkonventionen 1961 fick också skivbolagen rätt till ersättning för utnyttjande av grammfonskivor i radio och TV. Fastställandet av nivån för denna ersättning ledde emellertid till en långdragen rättsprocess, som inte avgjordes förrän med HD:s utslag i mars 1968, i vilket ersättningen för programåret 1961/62 fastställdes till 10 kr per spelad minut – för 1967/68 uppgick den uppindexerade ersättningen till 13:92 kr per minut.¹⁴ Den s.k. IFPI-ersättningen till grammfonindustrin har sedan början av 70-talet spelat en inte obetydlig roll för radions musikpolitik. Grammfonmusik från länder som inte varit anslutna till IFPI-avtalet, exempelvis USA och Frankrike, har kunnat spelas i radio utan ersättning och således inneburit en besparing jämfört med t.ex. svensk musik. De kvoterings av »IFPI-fri musik« (även innefattande bandinspelningar som erhållits i utbytet med utländska radiostationer) som tidvis införts i besparingssyfte har diskuterats livligt inom företaget och även föranlett protester från svenska intresseorganisationer på musikområdet.¹⁵

I min skildring av den svenska etermediemusikhistorien har förhållandet mellan medierna och den kommersiella musikindustrin berörts i ganska ringa utsträckning. Detta förhållande förefaller länge ha varit ganska idylliskt och aningslöst – så framstår t.ex. det noggranna angivandet av skivmärke och skivnummer för grammfontimmarnas musik i programtidningens tablåer under 30-, 40- och 50-talen idag som en något problematisk form av textreklam. I och med skivindustrins expansion

fr.o.m. 50-talet blir frågan om mediernas oväld i relation till de kommersiella intressena mer brännande, och under 60- och 70-talen handlar den musikpolitiska debatten till stor del om problemen kring »kommersialismen« på musikområdet. Denna debatt rör sig dock till övervägande del på ett principiellt-politiskt plan, medan de konkreta exemplen på otillbörligheter i mediernas umgänge med musikindustrin – t.ex. utnyttjande i programverksamheten av recensionsexemplar eller bandinspelningar skänkta av skivbolagen – genomgående är fåtaliga.¹⁶ Som framgått i kapitel 4 har också under 90-talet public service-radios åtminstone delvis på allmänna informationshänsyn baserade musikpolitik i jämförelse med de kommersiella radiostationernas musikaliska strategier visat sig vara mer förenlig med den svenska skivindustrins intressen. Det förtjänar också att noteras att etermedierna, även om de naturligtvis generellt sett i stor utsträckning varit beroende av den kommersiella industrins musikutbud, också givit ett inte oansenligt utrymme åt musik skapad utanför musikindustrins domäner.

Bortsett från det i och för sig nog så omvälvande mellanhandet med Radio Nord i början av 60-talet är relationen mellan public service-medierna och kommersiella konkurrenter på medieområdet en fråga som aktualiserats först under 80- och 90-talen, även om de därmed sammanhängande problemen vid det laget redan länge hade diskuterats i den interna programpolitiska debatten.¹⁷ Det är lätt att se både 60-talets Melodiradio och senare årtiondens omstrukturering av etermedierna som defensiva åtgärder, framtvingade av konkurrensen från kommersiella operatörer. Denna konkurrens har framför allt berört radios populärmusikutbud: på konstmusiksidan har den kommersiella medtävlan ännu inte visat sig särskilt betydelsefull, och vad gäller TV har konkurrensen på musikområdet framför allt bestått i renodlade populärmusikkanaler som MTV, med vilka SVT aldrig på allvar tagit upp kampen. Många tecken tyder emellertid på att den kommersiella konkurrensen på radiosidan snarare än att medföra radikala kursändringar har påskyndat tendenser som

redan funnits inom företaget – kanske är (på gott och ont) en viss tröghet och ett motstånd mot snabba förändringar utmärkande kännetecknen för public service-medier i allmänhet.

Etermedierna, musiken och public service

Vad beträffar själva musikprogrammen beledsagas etermediernas gradvisa emancipation i förhållande till andra aktörer i det svenska musiksamhället av en förändringsprocess, i vilken medierna från att ha fungerat som förmedlare av hävdvunna former för musikanvändning i allt högre grad skapar nya, medieegna former för presentation av och lyssning till musik. Det vore ingen drastisk överdrift att hävda att den mänskliga aktiviteten »att lyssna till (och titta på) musik« i grunden förändrats på grund av etermediernas verksamhet. Från att ha varit en social aktivitet som förutsätter ett aktivt uppsökande har bruket av musik förvandlats till en potentiellt isolerad, individuell angelägenhet som kräver ringa aktiv ansträngning; från att ha varit speciella evenemang avskilda från vardagslivet har musikaliska upplevelser blivit till en ibland trivial del av den dagliga rutinen. Bilden av den socialt fragmenterade, isolerade slölyssnaren eller -tittaren framför sin apparat kan dock kompletteras med en annan bild, som visar på uppkomsten av nya slags medieegna sociala samband, vilka även om de för en yttre betraktare kan framstå som imaginära icke desto mindre har en reell betydelse för de berörda. Etermedierna, i synnerhet nationellt täckande medier som de svenska, har möjliggjort nya, kanske mer abstrakta men också mer vidsträckta nätverk mellan människor, inte minst sådana nätverk som centreras kring musikvanor och musikpreferenser. Vetskapen om att ett antal hundratusenden andra lyssnare delar ens musikupplevelse kan inte undgå att sätta sin färg på själva upplevelsen.¹⁸

Den sistnämnda slutsatsen tangerar frågan om vilka konsekvenser den svenska public service-modellen för etermediernas

organisation inneburit för den musikpolitik som förts i dessa medier. Svaret är kanske att den i bästa fall betytt att det inte förts *en* bestämd musikpolitik, utan att olika intressen och målsättningar i stället brutits mot varandra i ett kontinuerligt växelspel. Även om dominerande synsätt under vissa perioder av etermediemusikhistorien har satt en stark prägel på stora delar av musikutbudet har också andra röster kunnat göra sig hörda. Om den tidigare nämnda trögheten och konservatismen kan karakteriseras som public service-mediernas typiska negativa egenskaper, så består en mer positiv motbild i public service-modellen som en garant för ett inte obetydligt mått av musikalisk mångfald. Orsakerna till detta förhållande är säkerligen många och komplext sammanhängande: de olika formerna för personalrekrytering och organisation av programarbetet, styrningen – eller kanske oftare bristen på styrning – från företagets ledning, den för det mesta trots allt tämligen fredliga samexistensen av olika inbördes motstridiga musikaliska kvalitetsbegrepp. Genom hela den svenska etermediemusikhistorien har mer eller mindre berättigad kritik framförts från skilda håll mot olika bitar i det spräckliga lapptäcke som utgjort resultatet av den förda musikpolitiken. Oavsett hur man sammantaget vill värdera denna historia skulle det dock kunna hävdas att public service-medierna trots allt rätt ofta lyckats både med att tillhandahålla musik lämpad för ett funktionellt bakgrundslyssnande och med att se till att ett rikt urval funnits för den som haft tid, lust och möjlighet att höra efter.

Tabellbilaga

*Tabell 1. Musikstatistik för radions sändningar
1925–1935*

	Total musiktid i timmar (% av radiotiden)	Konstnärlig musik	Därav (%)		Totalt	Andel grammofon- musik (%)
			Uh-musik	Lättare musik K./dansm.		
1925	694,5 (44,5)	38,2	24,5	37,3	61,8	0
1926	827,7 (44,7)	41,9	22,9	35,2	58,1	0,74
1927	856,9 (42,2)	41,6	26,1	32,4	58,4	0,53
1928	995,5 (45,0)	34,1	34,3	31,6	65,9	3,1
1929	1 234,0 (47,2)	33,9	40,0	26,2	66,1	18,8
1930	1 283,5 (45,0)	38,9	41,1	20,0	61,1	26,3
1931	1 395,2 (46,3)	38,9	42,0	19,0	61,1	26,4
1932	1 306,3 (44,9)	37,8	41,1	21,1	62,2	26,6
1933	1 387,8 (46,9)	38,5	39,1	22,4	61,5	27,8
1934	1 502,3 (47,1)	37,9	42,9	19,2	62,1	27,1
1935	1 717,0 (49,3)	37,0	46,4	16,6	63,0	24,1

Kommentar: Den totala sändningstiden för musikprogram är angiven dels i absoluta tal, dels som procentandel av radions totala sändningstid. För var och en av de tre huvudkategorierna »konstnärlig musik«, »underhållningsmusik« och »kabaret och dansmusik« visas sändningstiden uttryckt i procent av hela musiktiden. Tabellen visar också den sammanlagda sändningstiden för de två senare av dessa kategorier, underhållningsmusik respektive kabaret och dansmusik, som i verksamhetsberättelserna även slås samman till den lättare delen i ett tvådelat genresystem under benämningen »musik av rent underhållande karaktär« (se t.ex. Vb 1932 s. 28). Slutligen visar tabellen också hur stor

andel av musiktiden som upptas av grammofonmusik.

Olika typer av oklarheter och inkonsekvenser i statistiken gör det omöjligt att ge en exakt bild av förändringar av genrefördelningen över tid. I verksamhetsberättelserna finns under denna period förutom den samlade programstatistiken även en separat statistik för Musikavdelningen, i vilken data är något annorlunda strukturerade. I tabellen har förutom Musikavdelningens utbud medräknats musikprogram producerade av Teateravdelningen – operetter samt kabaretprogram, dock exklusive »kabaretsketcher« de år dessa specificeras för sig – vilket medför att de angivna procenttalen ej överensstämmer med dem som anges i Musikavdelningens årsberättelser. I 1932 års verksamhetsberättelse berättas för övrigt att Musikavdelningens sändningstid – 41,06 % av hela programtiden – »torde vara det lägsta procenttal som i något lands radioprogram representerar musiken« (Vb 1932 s. 27).

En källa till osäkerhet i tabellen är att all grammofonmusik under hela perioden i den samlade programstatistiken räknas som »lättare« musik. I Musikavdelningens årsberättelser anges dock fr.o.m. 1932 en ungefärlig fördelning av grammofonmusiken mellan konstnärlig och underhållande musik; för 1932 specificeras proportionerna till »i stort sett« $1/3$ konstnärlig musik och $2/3$ underhållningsmusik, vilket fr.o.m. 1933 ändras till $2/5$ konstnärlig musik och $3/5$ underhållningsmusik. I tabellen har proportionerna mellan kategorierna fr.o.m. 1932 korrigerats utifrån dessa siffror; för tiden t.o.m. 1931 har samma proportioner som för 1932 använts. Ytterligare en möjlig felkälla är att all underhållande grammofonmusik därvid har förts till »mellanmusiken«, underhållningsmusiken, ej till den »lägre« musiken, kabaret- och dansmusiken. Siffrorna för den sistnämnda kategorin är därför sannolikt genomgående för låga.

*Tabell 2. Musikstatistik för radions sändningar
1936–1945*

	Total musiktid i timmar (% av radiotiden)	Allvarlig musik	Därav (%)		Andel grammofon- musik (%)	
			Uh-musik	Lättare musik K./dansm.	Totalt	
1936	1 736,1 (49,6)	29,9	52,9	17,1	70,1	24,6
1937	1 883,7 (51,5)	30,1	52,5	17,4	69,9	24,8
1938	1 986,4 (52,0)	40,7	41,7	17,6	59,3	
1939	2 022,0 (51,6)	36,6	43,9	19,5	63,4	
1940	1 742,8 (47,8)	35,9	48,8	15,3	64,1	
1941	1 697,7 (47,8)	34,8	48,7	16,6	65,2	
1942	1 716,4 (48,6)	37,0	46,3	16,7	63,0	
1943	1 702,7 (48,1)	21,0	59,8	19,2	79,0	
1944	1 821,7 (50,1)	24,5	55,5	19,9	75,5	
1945	2 080,8 (49,5)	24,3	56,9	18,8	75,7	

Kommentar: I verksamhetsberättelsernas programstatistik försvinner år 1938 uppdelningen av musiktiden på de tre övergripande musikgenrerna »konstnärlig musik«, »underhållningsmusik« och »kabaret och dansmusik«. I tabellen har dock för jämförelsens skull denna uppdelning bibehållits genom hela tidsperioden, dock med epitetet »konstnärlig« ersatt av »allvarlig«, vilket är den term Musikavdelningen använder fr.o.m. 1936. Som framgår av tabellen upphör också särredovisningen av grammofonmusikens andel av musiktiden år 1938. Liksom tidigare räknas grammofonmusiken i den samlade statistiken som enbart underhållningsmusik. Musikavdelningen uppger dock 1936–37 att proportionerna mellan konstnärlig och underhållande musik i grammofonmusiken i likhet med föregående år varit 2/5–3/5, vilket också legat till grund för tabellens uppgifter. Tiden för »kabaret och dansmusik« inkluderar under hela perioden »allmogemusik«. Förutom kabaretprogrammen har också Teateravdelningens »operetter och sångspel« genomgående räknats som musikprogram (i kategorin underhållningsmusik).

Radions genresystem blir under dessa år efter hand alltmer detaljerat. En nyhet år 1936 är att kategorin »instrumentalsolister« (som tidigare ansetts vara helt seriös) nu differentieras i »ungefär« 1/3 »allvarlig« och 2/3 »underhållande« musik, och följande år anges proportionerna

vara 1/2–1/2. Detta är en förklaring till den markanta ökning av andelen underhållningsmusik som sker 1936 (jfr tabell 1). Den ändrade genreindelningen kastar emellertid också ett visst tvivel över tillförlitligheten hos statistiken för tidigare år: det är ovisst huruvida det är fråga om en reell förskjutning av utbudet eller endast förändrade klassificeringsprinciper. År 1938 anges i verksamhetsberättelsen att avvägningen mellan »lättare och allvarligare musikaliska inslag» skett »enligt i stort sett samma principer som tidigare» (Vb 1938 s. 36f.). Som tabellen visar skulle dock, om siffrorna vore korrekta, en kraftig förskjutning i riktning mot allvarlig musik ha ägt rum. Statistiken bör dock tas med en nypa salt, eftersom den de två föregående åren gjorda uppdelningen av »instrumentalsoli» i lättare och allvarligare inte finns redovisad detta år; detsamma gäller för år 1939.

År 1940 differentieras genrestatistiken ytterligare: fr.o.m. detta år är både orkestermusik, instrumentalsoli, sångsoli, militärmusik och kör-sång i statistiken uppdelade i en »lättare» och en »allvarlig» kategori. Dessa indelningar används fram till 1945, då uppdelningen av militärmusiken slopas. Dessa genreindelningsprinciper borde ge en mer rättvisande statistik än tidigare; det är dock fortfarande något oklart på vilka grunder enskilda musikstycken förts till den ena eller den andra kategorin – indelningen kan t.ex. ha baserats på komponist, ensemblebesättning, vilken programpunkt stycket varit placerat i etc. Fr.o.m. år 1940 delas också kategorin »gammal dansmusik och dragspelsmusik» upp i två kategorier; det samlade utbudet av dessa är emellertid i stort sett konstant.

Verksamhetsberättelsernas statistik innehåller flera smärre fel: exempelvis har år 1940 i Musikavdelningens statistik 56,1 timmar »symfonimusik» glömts bort, vilket framgår av den samlade programstatistiken (Vb 1940 s. 35, 54). Dessutom har i Musikavdelningens statistik »instrumentalsoli: lättare» av misstag förts till den »allvarliga» sidan. Felaktigheter av detta slag har korrigerats i tabellen.

*Tabell 3. Musikstatistik för radions sändningar
1946–1954/55*

	Total musiktid i timmar	Därav (%)	
	(% av radiotiden)	Allvarlig musik	Lättare musik
1946	2 128,1 (48,2)	23,4	76,6
1947	2 205,1 (48,7)	22,5	77,5
1948:1	1 050,3 (46,1)	18,1	81,9
1948/49	2 149,5 (46,5)	20,1	79,9
1949/50	2 317,1 (48,5)	19,9	80,1
1950/51	2 361,3 (48,3)	19,6	80,4
1951/52	2 493,0 (49,3)	18,8	81,2
1952/53	2 495,3 (48,9)	20,7	79,3
1953/54	2 463,8 (48,0)	26,7	73,3
1954/55	2 427,5 (47,4)	27,4	72,6

Kommentar: Liksom tidigare finns i verksamhetsberättelsernas statistik en del oklarheter och inkonsekvenser som försvårar uppskattningen av musiktidens fördelning på olika genrer. Det tredelade genresystem som tillämpades på 20- och 30-talen har vid det här laget sedan länge försvunnit ur programstatistiken. I tabellen har indelningen i »allvarlig« och »lättare« musik (den senare kategorin svarar alltså mot de två lättaste av de tidigare tre kategorierna) gjorts enligt samma principer som tidigare. Förutom Musikavdelningens produktion har också Teateravdelningens »operetter och sångspel« samt, som en försiktig uppskattning, hälften av tiden för Teateravdelningens »kabaret och sketcher« (fr.o.m. 1948/49 »underhållningsprogram«) inräknats i musiktiden. Fr.o.m. andra halvåret 1948 övergår verksamhetsberättelserna från kalenderår till programsäsonger, varför första halvåret detta år redovisas separat. Den separata redovisningen för Musikavdelningen försvinner ur verksamhetsberättelsen 1948/49. Samma år slopas också uppdelningen av körmusiken i »lättare« och »allvarlig«; i tabellen har all körsång fr.o.m. denna säsong förts till den lättare musiken, enligt den praxis som används i statistiken på 30-talet.

*Tabell 4. Musikstatistik för radions sändningar
1955/56–1965/66*

	Total musiktid i timmar	Därav (%)	
	(% av radiotiden)	Konstmusik	Populärmusik
1955/56	2 850 (48)	894 (31)	1 955 (69)
1956/57	2 980 (45)	1 181 (40)	1 800 (60)
1957/58	3 810 (49)	1 519 (40)	2 295 (60)
1958/59	4 000 (50)	1 487 (37)	2 517 (63)
1959/60	4 040 (51)	1 357 (34)	2 686 (66)
1960/61	4 590 (53)	1 323 (29)	3 269 (71)
1961/62	7 850 (65)	1 956 (25)	5 900 (75)
1962/63	11 010 (70)	2 059 (19)	8 950 (81)
1963/64	11 060 (69)	2 366 (21)	8 700 (79)
1964/65	10 720 (68)	2 324 (22)	8 400 (78)
1965/66	10 860 (68)	2 162 (20)	8 700 (80)

Kommentar: På grund av växlande och delvis oklara principer för programstatistiken under denna period är tabellens uppgifter till viss del baserade på uppskattningar, i synnerhet vad gäller sändningstiden för populärmusik. I kategorin »konstmusik« ingår dels Musikavdelningens sändningar, vilkas omfattning noggrant specificeras i årsböckernas programstatistik, dels (fr.o.m. 1959/60) de operasändningar som produceras av Teateravdelningen samt (fr.o.m. 1962/63) sändningstiden för »populär klassisk musik« i Melodiradion. Den sistnämnda programtiden anges för de fyra sista av de i tabellen redovisade säsongerna till ca 100, 500, 500 respektive 65 timmar.

I de angivna sändningstiderna för populärmusik ingår t.o.m. 1958/59 Underhållningsavdelningens sändningstid exklusive, som en ungefärlig uppskattning, hälften av tiden för »talad underhållning« (1955/56 kallad »underhållningsprogram«), en kategori som också innefattar exempelvis estradprogram och grammofonkåserier. Under samma period har också Teateravdelningens »operetter och musikpjäser« räknats till populärmusikutbudet. I statistiken för 1959/60 och 1960/61 är »talad underhållning« skild från »blandad underhållning«, och tabellens siffror anger här Underhållningsavdelningens sändningstid exklusive den talade underhållningen. Fr.o.m. 1961/62 sammanförs dock åter talad och

blandad underhållning i statistiken, och tabellen anger för denna period summan av dels Underhållningsavdelningens programtid – exklusive 250 timmar för ren talunderhållning (en uppskattning baserad på föregående års sändningstid för denna programtyp), dels (fr.o.m. 1962/63) Melodiradions sändningstid för »lätt grammofon eller annan underhållning«. Fr.o.m. 1964/65 har också sändningstiden för barnprogram frånräknats Underhållningsavdelningens tid.

Det förtjänar att betonas att Melodiradions sändningstid således fr.o.m. 1962/63 i programstatistiken redovisas utanför »sändningstiden för P1 och P2«, den sammanlagda tid som utgör grundlaget för angivelserna av övriga programredaktioners andel av sändningstiden. Av Melodiradions totaltid denna säsong, 8 186 timmar, ligger 1 972 timmar i P1 (Nattradion), 4 807 timmar (på dagtid och sen kvälltid) i P2 och 1 407 timmar i P3. Melodiradion upptar vid denna tid mer än hälften (52,2 %) av radions totala sändningstid (15 668 timmar). Den »lätta grammofonmusiken« innefattar 462 timmar redovisade under Underhållningsavdelningen och »ca 7 600« timmar (således dock inkluderande »annan underhållning«) redovisade under Melodiradion, d.v.s. sammanlagt drygt 8 000 timmar eller ungefär 51,5 % av sändningstiden. Denna redovisningsform används t.o.m. säsongen 1965/66, och siffrorna är relativt konstanta: Melodiradion står för drygt hälften av radions sändningstid men inräknas inte i den angivna totaltiden för P1 och P2, och tiden för »lätt grammofon eller annan underhållning« uppgår till mellan 7 500 och 8 000 timmar per år.

*Tabell 5. Musikstatistik för radions rikssändningar
1966/67–1978/79*

	Total musiktid i timmar (% av radiotiden)	Därav antal timmar (%)		Sändningstid för »lätt grammofoon« i timmar
		Musikradio	Populärmusik	
1966/67	11 070 (67)	2 518 (23)	8 550 (77)	6 425
1967/68	11 400 (65)	2 745 (24)	8 650 (76)	6 175
1968/69	10 740 (62)	2 571 (24)	8 170 (76)	6 000
1969/70	10 420 (58)	2 722 (26)	7 700 (74)	5 350
1970/71	10 350 (59)	2 803 (27)	7 550 (73)	5 760
1971/72	10 250 (55)	2 750 (27)	7 500 (73)	5 010
1972/73	10 540 (56)	3 044 (29)	7 500 (71)	4 902
1973/74	10 580 (56)	3 076 (29)	7 550 (71)	4 730
1974/75	10 940 (58)	3 292 (30)	7 650 (70)	4 225
1975/76	10 760 (56)	3 315 (31)	7 450 (69)	3 887
1976/77	10 740 (57)	3 390 (32)	7 350 (68)	3 768
1977/78	10 630 (55)	3 381 (32)	7 250 (68)	3 464
1978/79	10 500 (54)	3 452 (33)	7 050 (67)	3 164

Kommentar: Uppgifterna beträffande Musikradions programtid är hämtade från exakta angivelser i årsberättelsernas programstatistik, medan övriga siffror är uppskattningar. Säsongen 1966/67 redovisas fortfarande Underhållningsavdelningens program och Melodiradions sändningar separat i programstatistiken – melodiradiosändningarna omfattar detta år 8 545 timmar eller 51,8 % av radions totala sändningstid 16 568 timmar – medan melodiradiosändningarna fr.o.m. 1967/68 räknas in i Underhållningsavdelningens sändningstid. För perioden 1966/67–1968/69 har populärmusiktiden i tabellen beräknats utifrån den tid som redovisas för Underhållningsavdelningens program, exklusive barn- och ungdomsprogram (men inklusive »ungdomsprogram, framför allt av popkaraktär») och minskad med 400 timmar för ren talunderhållning – en uppskattning baserad på sändningstiden för denna programtyp säsongen 1969/70, då talad och blandad underhållning åter separeras i statistiken. För säsongen 1966/67 tillkommer dessutom de separat redovisade musiksändningarna i Melodiradion.

Fr.o.m. 1969/70 inkluderar tabelluppgifterna således åter »blandad underhållning». Med början påföljande säsong redovisar statistiken

ungdomsprogram och underhållningsprogram var för sig, och tabellens uppgifter för perioden 1970/71–1978/79 är baserade på den totala sändningstiden för dessa två kategorier med undantag för den tid som specificeras för talprogram. Procentsiffrorna fr.o.m. 1970/71 är beräknade utifrån sammanlagd sändningstid inklusive (ospecificerade) samsändningar. Tabellens procenttal är således baserade på antagandet att inga samsändningar varit musiksändningar och därför sannolikt i underkant (troligen har musiksändningar utgjort en inte obetydlig andel av samsändningarna).

I tabellen redovisas också den totala sändningstiden för populärmusik på grammofon. De angivna talen innefattar inte »producerade» programformer som t.ex. grammofonkåserier (vilka däremot räknats in i den totala tiden för populärmusik); det är alltså här fråga om det oproducerade flöde av grammofonmusik som introduceras med Melodiradion. För 1966/67–1969/70 är siffrorna ungefärliga, då de förutom »lätt grammofon» också inkluderar »ungdomsprogram av popkaraktär», vilka till största delen torde ha varit grammofonbaserade. Fr.o.m. 1970/71 utgör de angivna grammofontiderna summan av sändningstiderna för kategorierna »lätt grammofon» under rubriken »Underhållningsprogram» och »grammofon» under »Ungdomsprogram». Tabellen bör läsas mot bakgrund av reservationen att de ibland drastiska förändringar från år till år som återfinns i programstatistiken antyder att principerna för kategorisering av program inte varit särskilt konsekventa: exempelvis anges sändningstiden för »kåseri med grammofon» år 1969/70 till 1 986 timmar, medan den påföljande säsong är endast 688 timmar (Åb 1970 s. 209; Åb 1971 s. 209).

Det kan också tilläggas att programstatistiken inte förefaller ge någon särskilt användbar grund för en uppskattning av grammofonmusikens totala andel av radions sändningstid. Enligt en uppgift, sannolikt baserad på STIM-rapporteringen, spelades säsongen 1971/72 totalt 9 200 timmar grammofonmusik i de tre radiokanalerna, vilket innebär att 49,8 % av sändningstiden ägnades åt grammofonmusik (SR 1971/72 s. 41, 64). Som en jämförelse kan nämnas att summan av programstatistikens grammofonmusikkategorier under rubrikerna »Musik», »Underhållningsprogram», »Ungdomsprogram» respektive »Barnprogram» detta år endast uppgår till 7 520 timmar, även om »kåserier med grammofon» medräknas. Skillnaden mellan de två uppgifterna, ca 1 700 timmar, ger en uppfattning om mängden grammofonmusik i »icke-mu-

siksammanhang» för signatur- och överledningsfunktioner, i sportprogram etc., och därmed om musikens fundamentala betydelse i all radioprogrammering.

*Tabell 6. Musikstatistik för Sveriges Riksradios
sändningar 1979/80–1992*

	Total musiktid i timmar (% av RR:s sändningstid)	Därav antal timmar (%)	
		Musikradio	Populärmusik
1979/80	10 361 (53)	3 399 (33)	6 962 (67)
1980/81	10 110 (52)	3 523 (35)	6 587 (65)
1981/82	10 179 (52)	3 721 (37)	6 458 (63)
1982/83	10 302 (52)	3 775 (37)	6 527 (63)
1983/84	9 981 (51)	3 540 (35)	6 441 (65)
1984/85	9 898 (50)	3 681 (37)	6 217 (63)
1985/86	10 354 (52)	3 688 (36)	6 666 (64)
1986/87	10 043 (51)	3 565 (35)	6 478 (65)
1987/88	10 770 (52)	3 577 (33)	7 193 (67)
1989	13 560 (58)	6 205 (46)	7 355 (54)
1990	13 675 (59)	6 250 (46)	7 425 (54)
1991	13 755 (59)	6 556 (48)	7 200 (52)
1992	13 555 (58)	6 453 (48)	7 100 (52)

Kommentar: År 1989 övergår programstatistiken från programsäsonger (1 juli – 30 juni) till kalenderår, varför siffror saknas för andra halvåret 1988. Uppgifterna beträffande Musikradions programtid är direkt hämtade från programstatistiken, medan siffrorna för populärmusik i tabellen anger den sammanlagda sändningstiden för underhållningsprogram, exklusive kategorierna »talad underhållning«, »Vardags« och »gestaltad underhållning«, samt för ungdomsprogram. Fr.o.m. 1990 kan andelen talad underhållning ej utläsas ur statistiken, och för åren 1990–92 har denna andel därför i stället uppskattats till ca 100 timmar per år – år 1989, det sista år för vilket sändningstiden för olika underhållningstyper specificeras, är sändningstiden för »talad, gestaltande underhållning« 85,6 timmar.

Sändningstiden för ungdomsprogrammen ökar under perioden från ca 400–500 timmar/år till ca 800 timmar/år. År 1979/80 är dessa pro-

gram underdelade i »levande musik«, »blandprogram« och »grammofon«, men fr.o.m. 1980 / 81 utgör de en enda ospecificerad kategori. Som en jämförelse med tabellens siffror kan nämnas att årsredovisningarna för 1981 / 82 och 1982 / 83 även innehåller stapeldiagram över fördelningen av sändningstiden per vecka. År 1981 / 82 anges här sändningstiden för »lätt musik, underhållning« till 127,4 timmar/vecka, (d.v.s. 6 643 timmar/år) och 1982 / 83 till 121,5 timmar/vecka (6 335 timmar/år). De »nordiska jämförelser« som t.o.m. 1989 redovisas i årsberättelserna ger ytterligare andra – på oklara grunder beräknade och genomgående något lägre – uppgifter om musikens andel av sändningstiden.

Tabellens siffror inkluderar inte den »musiktapet« som t.o.m. 1983 / 84 produceras av Riksradien på Lokalradions sändningstider och inte heller den »fyllnadsmusik« som fr.o.m. 1982 / 83 ingår i kategorin »övrigt« i programstatistiken. Sändningstiden för denna kategori, innehållande »programläsning, trailers, fyllnadsmusik m.m.«, minskar i stort sett kontinuerligt under den följande tioårsperioden, från 645 timmar 1982 / 83 till 172 timmar år 1992.

Noter

INLEDNING

- 1 Som exempel kan nämnas Brolinson & Larsen 1984, Edström 1996, Lindberg 1997, *Musiken i Sverige IV*, Ramsten 1992, Wallner 1971 m.fl.
- 2 Bland de fåtaliga mer omfattande arbetena kring musik och radio finns Barnard 1987, Carpenter 1996 och Nielsen 1981; kortare artiklar inkluderar Frith 1988 och de som återfinns i ett temanummer av *Popular Music* (9:2, 1990). För en översikt och diskussion av studier av musikvideo se Björnberg 1994. Ett märkligt arbete kring medialiseringens effekter på musiken genom 1900-talet är Chanan 1995, som dock fokuserar på fonogrammedier.
- 3 Se Sjögren 1997.
- 4 Jfr Georgina Borns etnografiska studie av den franska elektronmusikinstitutionen IRCAM (Born 1995).

KAPITEL 1

1925–1955: SIRENENS SÅNG UR ETERHAVET

- 1 De inledande avsnitten bygger huvudsakligen på Castegren 1964 samt femårsjubileumsboken *Radiotjänst: En bok om programmet och lyssnarna*.
- 2 *Radiotjänst* s. 194.
- 3 Denna tidiga utlandsöverföring var inte resultat av något avtal med brittisk radio – man plockade helt enkelt ned en engelsk sändning ur etern och återutsände den över Sverige (muntlig information från Carin Åberg, november 1997).
- 4 *Tjugofem år med Sveriges Radio* s. 103.
- 5 Jag har inte funnit några ytterligare uppgifter om detta kapells sammansättning, hur länge det var engagerat av Radiotjänst etc.

- 6 Fr.o.m. 1932 finns programstatistiken publicerad i Radiotjänsts årliga verksamhetsberättelser. För perioden 1925–31 är här använd källa den programstatistik som bevarats i dokumentarkivet (DO Bo1 H I:1, Program- och sändningsstatistik); jämförelser visar att denna statistik fr.o.m. 1932 ligger till grund för verksamhetsberättelsernas uppgifter.
- 7 Med undantag för statistiken i 1932 års verksamhetsberättelse, där den interna statistiken bearbetats och kategorierna delvis omformats (dansmusiken förs till »lättare musik«, medan »kabaret« bildar en separat kategori). Fr.o.m. 1933 är dock genresystemet detsamma i den interna och den publicerade statistiken.
- 8 Se Edström 1990; 1992; 1996 s. 657ff.
- 9 *Radiotjänst* s. 212.
- 10 Vb 1932 (s. 29) anger felaktigt orkesterns storlek till 26 musiker.
- 11 *Radiotjänst* s. 209.
- 12 Citerat efter Castegren 1964 s. 126.
- 13 *Radiotjänst* s. 209.
- 14 Ibid. s. 213f.; Vb 1932 s. 29. Formuleringar längre fram i 1932 års verksamhetsberättelse (Vb 1932 s. 30f.) tyder på att »radiokapellet«, Garaguly's stråkorkester och Manns kammarorkester var en och samma ensemble, som dock uppträdde under olika beteckningar allt efter arten av den musik som spelades, en praxis som inte varit helt ovanlig inom radiomusiken.
- 15 Vb 1932 s. 29.
- 16 *Radiotjänst* s. 200ff.
- 17 Vb 1932 s. 28.
- 18 Vb 1932 s. 29. Omnämmandet av den sistnämnda orkestern återkommer som ett stående inslag i verksamhetsberättelserna fram t.o.m. 1942. Musikerarbetslösheten och dess konsekvenser beskrivs utförligt av Edström (1982 s. 117ff.).
- 19 *Radiotjänst* s. 206.
- 20 Ibid. s. 206f.
- 21 Ibid. s. 207.
- 22 Ibid. s. 310. Den maximala speltiden för en 12-tums 78-varvsskiva är ca 5 minuter, för den vanligare 10-tumsvarianten ca 3 minuter (jfr Chanan 1995 s. 48). I 5-årsboken beskrivs utförligt hur de av dessa begränsningar föranledda tekniska komplikationerna vid grammo- fonoperasändningar bemästrades (*Radiotjänst* s. 231f.).

- 23 Vb 1932 s. 28; Vb 1933 s. 23; Vb 1934 s. 20; Vb 1935 s. 25.
- 24 *Radiolyssnaren* 5/1928 s. 10ff.
- 25 Enkätens resultat redovisas översiktligt i *Radiotjänst* (s. 313ff.).
- 26 Gränsdragningen mellan dessa tre musikgenrer förefaller ganska
vanskelig, och det kan misstänkas att den stundom varit tämligen
godtycklig.
- 27 *Radiotjänst* s. 314.
- 28 Om innebörden av begreppet »jazz« i ett svenskt kulturellt sam-
manhang vid olika tidpunkter se Edström 1988.
- 29 *Radiotjänst* s. 32f.
- 30 *Ibid.* s. 29.
- 31 *Röster om radio* s. 100.
- 32 *Radiotjänst* s. 229f.
- 33 *Ibid.* s. 230.
- 34 *Ibid.* s. 230f.
- 35 Vb 1933 s. 26.
- 36 *Röster i radio: Programmet för veckan 22–28 okt. 1933* s. 9.
- 37 Vb 1934 s. 25.
- 38 Konflikten beskrivs utförligt i Castegren 1964 (s. 127ff.). Castegren
uppger (s. 130) att konsertserien startade den 16 juli; enligt *Röster
om radio* (s. 269) sändes dock en folkkonsert med radioorkestern
från Musikaliska akademien redan den 14 juni.
- 39 *Röster om radio* s. 17.
- 40 *Radiolyssnaren* 15/1931 s. 25.
- 41 Sveriges Radios programarkiv, sign. L-B 96.
- 42 *Röster om radio*, s. 112.
- 43 Vb 1937 s. 6.
- 44 Vb 1940 s. 7.
- 45 Vb 1941 s. 4. Den korrekta uppgiften beträffande licenstätheten är
självfallet 243 per 1 000 invånare.
- 46 Vb 1941 s. 4; Vb 1942 s. 5; Vb 1943 s. 5.
- 47 Vb 1935 s. 5.
- 48 Vb 1945 s. 4, 30. *Vår stämma i etern* ägnas fyra sidor i *Röster i radio*
1/1940.
- 49 Vb 1934 s. 1.
- 50 Vb 1943 s. 10. I absoluta tal är förändringen störst vad gäller all-
varlig orkestermusik (–121,9 tim.), lättare orkestermusik (+101,5
tim.), allvarligare instrumentalsoli (–92,3 tim.), allvarligare sångsoli

(-66,6 tim.) och lättare instrumentalsoli (+52,7 tim.). Relativt sett berör de största förändringarna kammarmusik (+159 %), lättare körkonserter (+86 %), folkmusik (+67 %), allvarligare instrumentalsoli (-66 %), allvarligare sångsoli (-65 %), lättare instrumentalsoli (+61 %) och allvarlig orkestermusik (-58 %). Man kan misstänka att förändringarna till viss del kan bero på ändrade klassificeringsprinciper.

- 51 Castegren 1964 s. 132.
- 52 Lindberg 1997 s. 47. Förordningen i fråga gällde »understöd åt vissa föreningar, som verka för musiklifvets höjande« (SFS 1911:93 med påföljande ändringar).
- 53 Vb 1937 s. 37.
- 54 Ibid. s. 38.
- 55 Ibid. s. 39. Den 1 maj 1939 tog Tor Mann över posten som ledare för stockholmsorkestrarna och efterträdde i Göteborg av Eckerberg (Vb 1939 s. 39).
- 56 Vb 1937 s. 37f.
- 57 *Röster i radio* 10/1938 s. 3.
- 58 Vb 1943 s. 14, 68.
- 59 Vb 1932 s. 30.
- 60 Vb 1939 s. 42. Konserten förefaller dock inte ha sänts i radio.
- 61 Lindberg 1997 s. 97.
- 62 Vb 1936 s. 2, 31.
- 63 Vb 1937 s. 40.
- 64 Vb 1938 s. 41.
- 65 Av de 14 musikerna i Waldimirs orkester fortsatte 12 i den nya orkestern (*Röster i radio* 34/1943 s. 2). Samtliga 26 musiker förtecknas i *Röster i radio* 35/1943 (s. 6).
- 66 Vb 1943 s. 17. De (utöver Ehrling) 11 musikerna förtecknas i *Röster i radio* 35/1943 (s. 6).
- 67 Vb 1943 s. 17.
- 68 Vb 1945 s. 16. I verksamhetsberättelsen för 1947 nämns dock att Ehrlings orkester detta år åter var »fast engagerad som radioorkester« (Vb 1947/48 s. 13).
- 69 *Hört och sett* s. 320; jfr Chanan 1995 s. 21. Radiotjänsts inspelningstekniska utveckling kan också följas i verksamhetsberättelserna fr.o.m. år 1936. År 1938 specificeras för första gången omfattningen av användningen av inspelningar i programverksamheten; detta år

användes lackskive- och stålbandsinspelningar (de sistnämnda hade introducerats 1935) vardera ca 100 timmar i sändningarna (Vb 1938 s. 54f.).

- 70 *Röster om radio* s. 285. Programmet sändes också den 1 augusti 1939 med anledning av 25-årsminnet av krigsutbrottet, varvid man var medveten om de hotfulla paralleller som fanns i den samtida situationen (Vb 1939 s. 62; *Röster i radio* 31/1939 s. 6). I november 1938 sändes också programmet *1918 in memoriam* till 20-årsminnet av krigsslutet (Vb 1938 s. 74).
- 71 Nordmark 1994 s. 50ff.
- 72 Vb 1935 s. 28, 48.
- 73 Vb 1936 s. 31.
- 74 Ibid. s. 1, 38f.
- 75 Vb 1938 s. 33; jfr även s. 41. Att gränserna mellan olika programgener inte alltid var glasklara illustreras av att *Kärlekens höga visa* strax innan omtalas som en »grammofonkabaret« (ibid. s. 32).
- 76 Vb 1940 s. 41. I sammanhanget hänförs också Rosenbergs oratorier *Johannes uppenbarelse* och *Den heliga natten* till »denna art av program«.
- 77 Vb 1944 s. 28f.
- 78 Uppgifterna hämtade från verksamhetsberättelserna, där föredragsavdelningen fram t.o.m. säsongen 1950/51 årsvis redovisar antalet föredrag inom olika ämnesområden.
- 79 *Tjugofem år med Sveriges Radio* s. 304.
- 80 Vb 1935 s. 32; Vb 1936 s. 36.
- 81 Vb 1937 s. 45.
- 82 Vb 1940 s. 46; Vb 1941 s. 50. Rangström hade redan i november 1936 gjort programmet *I romanskomponistens verkstad*.
- 83 Vb 1942 s. 20; Vb 1943 s. 22; Vb 1944 s. 19f.; Vb 1945 s. 19; *Röster i radio* 1/1945 s. 13 (tack till Peter Lundin för information om det sistnämnda programmet).
- 84 Vb 1945 s. 42; Vb 1946 s. 51.
- 85 Vb 1944 s. 20.
- 86 Sjögren 1997 s. 54f.
- 87 Vb 1936 s. 22ff.
- 88 Vb 1937 s. 29.
- 89 Ibid. s. 29ff., 42.
- 90 Vb 1939 s. 29; Sjögren 1997 s. 16.

- 91 Vb 1940 s. 7.
- 92 Vb 1943 s. 6f. En något kuriös indikation på radiomusikens tysklandsorientering under senare delen av 30-talet utgör karakteristiken i 1938 års verksamhetsberättelse av det ovan nämnda potpurriet *My old Kentucky home* som ett »Stephan Forsterpotpurri« (Vb 1938 s. 41).
- 93 Statistiken för olika år är dock inte direkt jämförbar: 1940 övergår man till att redovisa sammanlagd speltid i stället för antal uppföranden, och de tre främsta på listan är detta år Peterson-Berger (10,8 timmar), Alfvén (7,6 timmar) och Rosenberg (6,8 timmar). En jämförelse med 1939, då de tre första är Peterson-Berger (208 uppföranden), Söderman (114) och Sjögren (87), antyder att P-B:s överlägsna ställning under 30-talet till stor del är baserad på småstycken, medan på 40-talet en tonsättare som Rosenberg får en hög position på topplistan på basis av ett relativt litet antal längre verk.
- 94 *Röster i radio* 49/1940 s. 10f.
- 95 Verket kallades också »oratorium«, och oratoriet *Johannes uppenbarelse* har även beteckningen *Symfoni nr 5*; jfr Bo Wallners diskussion i *Musiken i Sverige IV* (s. 374ff.) av dessa verks genreöverskridande karakteristika.
- 96 Vb 1940 s. 8.
- 97 Vb 1941 s. 5.
- 98 Vb 1943 s. 72. Som en pendang till detta program framstår ett i juni 1946 sänt program, enligt Vb 1946 (s. 74) kallat *Melodier som vi gnat under kriget*. Vid sändningstillfället (5 juni 1946) var dock programtiteln endast *Ulla Billquist sjunger till Kabaretorkestern* (*Röster i radio* 23/1946 s. 27).
- 99 Vb 1944 s. 48.
- 100 Vb 1945 s. 5. Beträffande radiounderhållningen efter 1945 se Sjögren 1997, kap. 2–3.
- 101 Vb 1948/49 s. 3, 5f.
- 102 Chanan 1995 s. 17.
- 103 *Röster i radio* 12/1946 s. 18.
- 104 Vb 1952/53 s. 7.
- 105 Vb 1953/54 s. 35. Enligt *Nationalencyklopedins ordbok* finns ordet »producent« i denna betydelse belagt i svenskan sedan 1950-talet.
- 106 Vb 1953/54 s. 6.

- 107 Antalet genrer (inklusive kabaret/underhållningsprogram) är under perioden 1946 – första halvåret 1948 19 st. och 1948/49–1952/53 18 st. »Lättare orkestermusik« står 1949/50 för 54,7 % av musikutbudet, vilket kan jämföras med 36,9 % år 1946.
- 108 De övriga förändringarna i genresystemet är följande: opera och oratorium slås ihop till en kategori, »föredrag med musikillustrationer« och »kåserier med musikillustrationer« är nu två olika kategorier (i tabellen har den förstnämnda räknats som »allvarlig« och den sistnämnda som »lättare«), »militärmusik« heter nu »blåsorkestrar«, gammal dansmusik och dragspelsmusik är sammanslagna till en kategori och »allmogemusik« heter åter »folk-musik«.
- 109 Vb 1943 s. 56; Vb 1944 s. 56; Vb 1945 s. 62.
- 110 Vb 1948/49 s. 19; Vb 1951/52 s. 22; Vb 1952/53 s. 25. Från 1952 fungerade också Åke Jelving jämsides med Rybrant som ledare för Varietéorkestern.
- 111 Vb 1948/49 s. 13.
- 112 Vb 1954/55 s. 46f. Nutida musik omfattade säsongen 1954/55 sju konserter; bland de framförda verken märks bl.a. det första svenska framförandet av Orffs *Carmina burana*, Varèses *Déserts* samt verk av svenska modernister som Karl-Birger Blomdahl och Sven-Erik Bäck.
- 113 Se t.ex. Wallner 1971 och *Musiken i Sverige* IV s. 397ff. (också detta avsnitt skrivet av Wallner). Aspekter på Måndagsgruppens inflytande ur delvis andra perspektiv behandlas av Dahlstedt (1993), Lindberg (1997) och Valkare (1997).
- 114 I den nämnda artikeln i *Röster i radio* (10/1938 s. 3) menar Sven E. Svensson att »Schönberg torde själv knappast gå till eftervärlden som skapande musiker« men tillerkänner honom också rollen som »den kanske viktigaste komponenten, som direkt eller indirekt har påverkat de flesta revolutionära stilriktningar i våra dagar«.
- 115 Vb 1946 s. 19f.
- 116 Vb 1947/48 s. 18, 27ff.; Vb 1949/50 s. 23. Wallner (*Musiken i Sverige* IV s. 401) anger att förstagångsframförandet av Bartóks 4:e kvartett skedde inom ramen för Kammarmusikföreningen 1948. Härmed avses alltså det första levande uppförandet; ur konsertlivets företrädares perspektiv framstod sannolikt den stolta noteringen »f. f. g. (grfn)« i Radiotjänsts verksamhetsberättelse som absurd.

- 117 Nordmark 1996 s. 17. Den korta och distinkt utmejslade fanfaren följdes för övrigt av en betydligt längre och vemodigare *Elegi över 40-talet* för samma besättning.
- 118 Vb 1950/51 s. 57; Vb 1951/52 s. 77.
- 119 *Röster i radio* 13/1946 s. 20. Diskussionen ägde rum redan den 8 februari inför en – att döma av fotot i programtidningen tämligen animerad – studiopublik, men den planerade direktsändningen avlystes och programmet bandades i stället och sändes i efterhand.
- 120 Vb 1946 s. 17, 71. Redan i november 1945 ledde den nyblivne filosofie licentiaten Ingmar Bengtsson – en av Måndagsgruppens grundare – diskussionsprogrammet *Dragspel, jazz eller Mozart?* kring »tycke och smak inom musiken«, med kontorstjänsteman Alf Lavér, chefredaktör Edvin Magnusson och assistent Kjell Stensson som deltagare.
- 121 Vb 1947/48 s. 15f., 32.
- 122 Jfr not 113. I synnerhet Lindberg (1997 kap. 11–13) ger ett intressant perspektiv på Måndagsgruppens medlemmars etablering i svenskt musikliv genom sin fokusering på en av »förlorarna«, John Fernström, vars musik efter vissa framgångar under 40-talet och början av 50-talet efter hand kom att anses som alltför traditionsbunden för att passa det nya radikaliserade musikestetiska klimatet.
- 123 Enligt Valkare (1997 s. 188) var tillkomsten av denna serie »ett resultat av fylkingaktivisternas arbete«. Under perioden 1948–56 leddes Fylkingen av i tur och ordning Bengtsson, Blomdahl och Wallner (jfr Lindberg 1997 s. 262).
- 124 Vb 1932 s. 31. År 1933–34 nämns folkmusiken över huvud taget inte i verksamhetsberättelserna, men fr.o.m. 1935 redogörs årligen för radions insatser på området.
- 125 Vb 1935 s. 30; *Musiken i Sverige* IV s. 296.
- 126 *Radiotjänst* s. 302; Vb 1933 s. 31; Vb 1936 s. 34, 53.
- 127 Vb 1938 s. 55. Följande år berättas att ca 110 skivor »upptagande mongolisk sång, tal och annat folkloristiskt material ha hittills av Haslund överlämnats till Radiotjänst« (Vb 1939 s. 53). Haslund gjorde i slutet av 30-talet ytterligare en resa till Mongoliet med Radiotjänsts inspelningsapparat (Hört och sett s. 320).
- 128 Vb 1943 s. 22f.
- 129 Ibid. s. 10. I den samlade programstatistiken hänger dock den gamla beteckningen med ända t.o.m. år 1952/53. År 1945–48 an-

- vänds åter »allmogemusik« i Musikavdelningens separat redovisade statistik, vilken emellertid försvinner 1948/49.
- 130 *Musiken i Sverige* s. 294f.; citat från s. 295.
 - 131 Ibid. s. 492 samt muntlig uppgift från Gunnar Ternhag, november 1996.
 - 132 År 1949/50 införs ännu en gång nya formuleringar beträffande folkmusiken, där bl.a. den egna inspelningsverksamheten framhålls (se Vb 1949/50 s. 22; Vb 1950/51 s. 14).
 - 133 Vb 1951/52 s. 19.
 - 134 Vb 1945 s. 56.
 - 135 Vb 1948/49 s. 47.
 - 136 Vb 1952/53 s. 26.
 - 137 *Röster i radio* 49/1939 s. 16; *Myggans Nöjeslexikon*, art. »Den amerikanska visboken«, »Lisbeth Bodin«, »Henry Lindblom«.
 - 138 Tack till Olle Sjögren, som fäst min uppmärksamhet på programmet. Beträffande swingens politiska roll under kriget se vidare Sjögren u.u.
 - 139 Vb 1951/52 s. 23f.
 - 140 Enligt *Nationalencyklopedins ordbok* finns ordet »skvalmusik« tidigast belagt 1949.
 - 141 Vb 1948/49 s. 21.
 - 142 Vb 1944 s. 22.
 - 143 Vb 1948/49 s. 20.

KAPITEL 2

1955–1966: SVERIGES STÖRSTA MUSIKINSTITUTION

- 1 SR 1979/80 s. 13.
- 2 Exakt hur stor andel av sändningstiden som upptogs av populärmusik är dock svårt att bestämma. Utformningen av programstatistiken under denna period är både svårtolkad och delvis vilseledande, och denna utformning framstår till viss del som avsiktligt vald med syfte att skyla över den ofantliga expansion absolut och relativt sett som sker beträffande utbudet av »skvalmusik«.
- 3 Se t.ex. Åb 1957 s. 29, Åb 1962 s. 86.
- 4 Schyller 1996 s. 20.
- 5 Åb 1963 s. 15.
- 6 Ibid. s. 16.
- 7 *Hört och sett* s. 94.

- 8 DO B36 A I a:1, Avdelningssammanträde 530923.
- 9 *Hört och sett* s. 95.
- 10 DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 580724.
- 11 Åb 1958 s. 33ff.; citat från s. 34.
- 12 Åb 1960 s. 27.
- 13 *Hört och sett* s. 99.
- 14 Åb 1960 s. 29, 33.
- 15 DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 600204.
- 16 DO B36 A II a:1, Sektionschefsmöte 600610, 601014; DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 620607; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 601006, 601013, 610309, 610323.
- 17 DO B36 A II a:1, Sektionschefsmöte 610602 [610603?].
- 18 DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 620517.
- 19 DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 621206, 640108; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 630228.
- 20 DO B36 A I a:1, Avdelningssammanträde 550728.
- 21 DO B36 A II a:1, Sektionschefsmöte 580520.
- 22 Åb 1961 s. 279f.; Åb 1960 s. 216.
- 23 I protokollet från det styrelsemöte där beslutet om Melodiradion fattades är förslagsformuleringen »att den nuvarande sändningsfria delen av P2 (kl. 06–17) skulle erhålla ett lätt program – P3« (DO A04 A2AA:25, Styrelseprotokoll 7/1960–61, 610427). Den sistnämnda beteckningen är i protokollet överstruken för hand, sannolikt som ett resultat av diskussionen vid mötet. Åtgärden var säkerligen välbetänkt mot bakgrund av den förvirring som ett system med två till namnet olika kanaler på samma sändningsfrekvenser skulle kunna medföra.
- 24 Åb 1962 s. 237; Åb 1963 s. 152.
- 25 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 630917, 650208, 650215, 650412.
- 26 DO B36 A I a:1, Avdelningssammanträde 521215, 530617.
- 27 Åb 1957 s. 33.
- 28 Åb 1958 s. 22ff.
- 29 Åb 1959/60 s. 21.
- 30 DO B36 A I a:1, Avdelningssammanträde 540908; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 590312.
- 31 Åb 1958 s. 37; Åb 1959/60 s. 20; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 630228.

- 32 DO B36 A I a:1, Avdelningssammanträde 520129, 550915.
- 33 Åb 1958 s. 187; Åb 1959/60 s. 149.
- 34 För närmare redogörelser för musikbibliotekets verksamhet se Åb 1960 s. 189f., beträffande grammofonarkivet Åb 1963 s. 78ff. och beträffande inspelningsarkivet Åb 1963 s. 102ff.
- 35 Där ej annat anges är källorna för detta avsnitt Gunilla Widegrens historiker över Underhållningsavdelningen (DO B52, Arkivförteckning), Grammofonarkivet (DO A26, Arkivförteckning) respektive Barn- och ungdomsradiation (DO B00, Arkivförteckning).
- 36 Jfr *Röster i radio-TV* 21/1961 (s. 30f.), där Folke Erbo porträtteras som ansvarig för utformandet av Melodiradiation.
- 37 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 631118.
- 38 Enligt en protokollsnotering skedde barn- och ungdomssektionens överföring till Underhållningsavdelningen först 1 juli 1964 (DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 640210).
- 39 Åb 1958 s. 76.
- 40 Se t.ex. DO B52 A1:1, Musiksektionens mötesprotokoll, brev daterat 611107; DO B52 A1:4, Diverse protokoll (möte mellan Underhållningsavdelningen och distrikten) 611110. I översikten över regional produktion i 1966 års årsbok nämns diverse exempel på populär-musikprogram från distrikten (Åb 1966 s. 131ff.).
- 41 *Hört och sett* s. 81.
- 42 I ett sammanträdesprotokoll från 1952 (DO B36 A I a:1, Avdelningssammanträde 520612, bilaga) omnämns både Kabaretorkestern och Varietéorkestern, vilket antyder att dessa var två skilda ensembler. En tänkbar förklaring är att Kabaretorkestern utgjorde en mindre del av Varietéorkestern som användes i vissa sammanhang även efter det att denna hade bildats.
- 43 DO B36 A I a:1, Avdelningssammanträde 521125, 530907. »Svensson i Värnamo« förefaller vid denna tid ha varit ett ofta använt internt nom de plume för den »vanlige« radiolyssnaren.
- 44 Orkesterutbyggnadens förlopp kan följas i musikavdelningens generalprogram för de aktuella åren. I MiRTV 1965/66 (s. 58) listas 106 musiker, varav två tjänstlediga.
- 45 DO B36 A II a:1, Sektionschefsmöte 611027; DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 651117; MiRTV 1963/64 s. 67; MiRTV 1964/65 s. 17.
- 46 Åb 1961 s. 80.
- 47 *Hört och sett* s. 107.

- 48 Uppgifterna om körverksamheten bygger på Eila Hedmans historik (DO B36, Arkivförteckning) samt MiRTV 1961/62 s. 64, MiRTV 1962/63 s. 71 och MiRTV 1964/65 s. 88.
- 49 MiR 1957/58 s. 3, 13.
- 50 MiR 1957/58 s. 19.
- 51 MiR 1960/61 s. 18, 29.
- 52 Åb 1962 s. 231.
- 53 MiRTV 1962/63 s. 11; Åb 1963 s. 149.
- 54 Åb 1963 s. 255, 149.
- 55 MiRTV 1965/66 s. 5.
- 56 Åb 1962 s. 89.
- 57 Se t.ex. DO B36 A II a:1, Sektionschefsmöte 610103.
- 58 Castegren 1964 s. 134.
- 59 MiR 1957/58 s. 11. I *Röster i radio-TV* (47/1957 s. 36) presenteras konserten i en kort artikel, bl.a. innehållande en intervju med Lidholm om hans arbete i Milano.
- 60 DO B36 A I a:2, Avdelningssammanträde 570314; DO B36 A II a:1, Sektionschefsmöte 601021; DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 620126.
- 61 MiRTV 1962/63 s. 23; Åb 1963 s. 254.
- 62 Se t.ex. DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 630614, 650929.
- 63 MiR 1957/58 s. 10.
- 64 Se t.ex. Åb 1958 s. 190f.; Åb 1959/60 s. 148; Åb 1960 s. 186f.; Åb 1961 s. 215; Åb 1962 s. 202; Åb 1963 s. 227; Åb 1964 s. 371; Åb 1965 s. 139.
- 65 DO A04 A4A:22, Direktionsprotokoll 591117.
- 66 *Musiken i Sverige* IV s. 156 (jfr även s. 532).
- 67 DO B36 A I a:1, Avdelningssammanträde 541125, 550107, 55112.
- 68 DO B36 A I a:2, Avdelningssammanträde 560202. Bartóks musik tycks således fortfarande vid mitten av 50-talet i det allmänna medvetandet ha fungerat som generell symbol för det obegripligt moderna.
- 69 DO B36 A I a:2, Avdelningssammanträde 560223, 561220, 570124, 571128; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 580424, 590312.
- 70 DO B36 A II a:1, Sektionschefsmöte 600819; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 601013.
- 71 Ett omfattande urval av inläggen publicerades i boken *Erkänn musiken!*; jfr även referat i *Musiken i Sverige* IV s. 159ff.
- 72 *Musiken i Sverige* IV s. 161. Programmet refereras också i ett av

- Musikavdelningens sammanträdesprotokoll (DO B36 A I a:2, Avdelningssammanträde 570124).
- 73 DO B36 A I a:2, Avdelningssammanträde 560531.
- 74 Åb 1958 s. 210.
- 75 DO B36 A I a:2, Avdelningssammanträde 570314; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 600519, 620301.
- 76 DO B36 A I a:2, Avdelningssammanträde 560209; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 581211.
- 77 DO B36 A II a:1, Sektionschefsmöte 611027; MiRTV 1964/65 s. 75.
- 78 DO B36 A II a:1, Sektionschefsmöte 581206; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 610323.
- 79 Åb 1962 s. 86ff.
- 80 Karl-Birger Blomdahl i MiRTV 1965/66 s. 2.
- 81 MiR 1956/57.
- 82 MiR 1957/58 s. 21.
- 83 Jfr *Musiken i Sverige* IV s. 33; Åb 1958 s. 25; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 580116.
- 84 MiRTV 1960/61 s. 28. Jag har inte lyckats utröna vilket »trivselprogram« som åsyftas (inget program med Blomdahl eller Hamberg från denna tid finns bevarat i programarkivet); möjligen kan det ha varit fråga om *Musikaliskt apropå*, som startade 12 oktober 1960.
- 85 MiRTV 1963/64 s. 54, 64; MiRTV 1964/65 s. 78ff.
- 86 Åb 1965 s. 90; jfr även MiRTV 1965/66 s. 44.
- 87 Åb 1963 s. 71.
- 88 Åb 1965 s. 80.
- 89 DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 650317, 650324, 651201.
- 90 Åb 1955/56 s. 33; DO B36 A I a:2, Avdelningssammanträde 560202.
- 91 DO B36 A I a:1–3, Avdelningssammanträde 520108, 520126, 520212 etc. – under den följande tioårsperioden diskuteras Bromans aktiviteter vid ett drygt 30-tal tillfällen.
- 92 DO B36 A I a:1, Avdelningssammanträde 521218; DO B36 A I a:2, Avdelningssammanträde 570516; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 580911, 600421; MiRTV 1962/63 s. 64; *Röster i radio-TV* 15/1960 s. 35. Bland Bromans tonsättningar för manskör av Falstaff, fakir finns bl.a. »Dolly«, där höjdpunkten utgörs av en fyrstämmig fuga över temat från Bachs *Ein musikalisches Opfer*.
- 93 Åb 1957 s. 37f.

- 94 MiR 1958/59 s. 17; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 610601, 630509.
- 95 MiRTV 1964/65 s. 76.
- 96 Åb 1963 s. 5ff.
- 97 Åb 1964 s. 71.
- 98 Begreppet »good music station« tycks ha hämtats från BBC och betecknat ett musikprogramformat med markerad tonvikt på den »seriösa« musiken (jfr Carpenter 1996 s. 224).
- 99 DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 630207, 630307.
- 100 I ett av sina första TV-program skojade Povel Ramel med programformen genom att manipulera med ljudet till en av hennes filmer (*Hört och sett* s. 208).
- 101 *Hört och sett* s. 182.
- 102 Som vanligt är SR:s officiella statistik även i detta fall behäftad med flera osäkerhetsfaktorer, t.ex. vad gäller klassificeringen av musikprogram som »musik« eller »underhållning« – konstmusiken ligger genomgående under rubriken »teater« i statistiken. T.o.m. 1964/65 specificeras endast den egna programproduktionen innehållsmässigt, medan program utifrån klassificeras som ospecificerad »främmande produktion«. Flera av dessa, t.ex. många av eurovisionssändningarna, var emellertid musikprogram. Fr.o.m. 1965/66 tycks de olika innehållskategorierna inkludera även främmande produktion; direkta jämförelser med tidigare år är således vanskliga.
- 103 Beträffande radioversionen av *Tranfsjädrarna* se MiR 1956/57; Åb 1957 s. 34, 48f.; DO B36 A I a:2, Avdelningssammanträde 570307.
- 104 Åb 1965 s. 106f.
- 105 Åb 1962 s. 257.
- 106 Ibid.; Åb 1965 s 106; Åb 1966 s 101.
- 107 *Hört och sett* s. 212f.
- 108 Åb 1958 s. 130.
- 109 Åb 1960 s. 140.
- 110 Exempelvis diskuterades inom Musikavdelningen vid ett tillfälle i maj 1959 moraliska och upphovsrättsliga frågor kring bakgrunds-musik i TV med anledning av att Lidholms *Ritornell* hade använts i ett TV-program om Berlin den 23 maj (DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 590528). Jfr även Hans-Christian Schmidts kritik av Leonard Rosenmans användning av seriell teknik i film-

- musiken till *The Cobweb* (Schmidt 1982 s. 91f.).
- 111 DO A04 A4A:21, Direktionsprotokoll 590502.
 - 112 Exempelvis påpekats vid ett sammanträde i oktober 1961, med anledning av ett TV-program med orgelmusik, att »fortfarande har TV ingen utbildad musiktekniker« (DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 611026).
 - 113 Åb 1962 s. 89.
 - 114 Åb 1955/56 s. 12.
 - 115 Åb 1958 s. 28.
 - 116 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 600630, 620903, 621210; DO B52 A1:1, Talsektionens möte 630212.
 - 117 Åb 1961 s. 99f.
 - 118 DO B52 A1:1, Musiksektionens möte 611209, 620918, 630416.
 - 119 DO B52 A1:1, Musiksektionens möte 610909.
 - 120 DO B52 A1:1, Musiksektionens möte 611216, 620122, 620227; Avdelningssammanträde 630902, 630917, 641012, 650929.
 - 121 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 600630.
 - 122 Åb 1966 s. 77.
 - 123 Åb 1957 s. 53.
 - 124 Björnberg 1987 s. 14f.
 - 125 Åb 1957 s. 53; *Sohlmans musiklexikon*, art. »Harry Arnold«, »Sveriges radio AB«.
 - 126 Vilken »dansorkester« som åsyftas här är något oklart, och programtidningen ger inga ytterligare upplysningar i frågan.
 - 127 DO B52 A1:1, Musiksektionens möte 611007, 620424.
 - 128 DO B52 A1:1, Musiksektionens möte 620502, 630129; Avdelningssammanträde 630917.
 - 129 DO B52 A1:1, Musiksektionens möte 600206, 610121.
 - 130 Åb 1965 s. 89.
 - 131 Åb 1960 s. 286, 288.
 - 132 DO B52 A1:1, Musiksektionens möte 600430; Åb 1963 s. 152.
 - 133 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 650215.
 - 134 Åb 1965 s. 89.
 - 135 Åb 1955/56 s. 35.
 - 136 Ibid. s. 54.
 - 137 *Röster i radio* 13/1956 s. 10.
 - 138 För en mer detaljerad kartläggning av jazzmusiken i svensk radio hänvisas till Jan Erikssons kommande arbete i rapportserien från

- Stiftelsen Etermedierna i Sverige, *Från jazzkåörer till kammarkonserter – jazz i radion från 40-tal till 70-tal*.
- 139 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 601201; Musiksektionens möte 610204, 610211.
 - 140 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 630225; DO B52 A1:4, Melodiradions sammanträdespost 630807, 630731.
 - 141 MiRTV 1964/65 s. 75; Åb 1965 s. 89.
 - 142 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 660209, 660302.
 - 143 Åb 1966 s. 77.
 - 144 Brolinson & Larsen 1984 s. 46.
 - 145 Brolinson & Larsen (1984 s. 45) karakteriserar *Tonårsträffen* som radions första »ungdomsinriktade» program; föregångare i ungdomsprogramgenren (om än inte musikcentrerade) fanns dock långt tidigare (jfr Forsman 1997a).
 - 146 *Röster i radio-TV* 13/1957 s. 7. Jfr även de uttalanden i *Bildjournalen* 19/1957 som citeras av Brolinson & Larsen (1984 s. 11).
 - 147 Den fantasifullt varierade ortografi som i programtidningen används för »rock'n'roll» ger en antydning om den ovisshet som rådde inför detta nya inlån från amerikansk populärkultur.
 - 148 Brolinson & Larsen 1984 s. 46.
 - 149 Ibid. s. 47; Åb 1959/60 s. 236.
 - 150 *Röster i radio-TV* 18/1958 s. 15, 31, 50; Brolinson & Larsen 1984 s. 45, 49. Den 25-årige skådespelaren Tage Severin presenteras i programtidningen som Sveriges svar på James Dean. Brolinson & Larsen uppger felaktigt att *Tage Severins brevlåda* startat redan på försommaren 1957.
 - 151 Åb 1959/60 s. 22, 216, 234f.
 - 152 DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 590910.
 - 153 Åb 1960 s. 254, 279. Årsboken nämner också (s. 254) programrubriken *Kingside, Sunside och andra*; något program med denna titel har jag dock inte lyckats finna i programtablåerna i *Röster i radio-TV*. Möjligen är det här fråga om ett återkommande inslag inom ramen för *Klubb Fiskartorpet*.
 - 154 Brolinson & Larsen 1984 s. 50.
 - 155 DO B52 A1:1, Musiksektionens möte 600617, 601022, 611216.
 - 156 Åb 1961 s. 74.
 - 157 Brolinson & Larsen 1984 s. 112.
 - 158 *Rock around the clock – Saturday night fever* s. 11; *Röster i radio-TV*

- 15/1962 s. 29. I programtidningen har *Pop 62* undertiteln »Skivor för ungdom« fram till 1 juli 1962, då denna ändras till »med Klas Burling« (*Röster i radio-TV* 26/1962 s. 29). Brolinson & Larsen (1984 s. 114) uppger att programtiteln ibland stavats »popp«; denna stavning förekommer dock aldrig i *Röster i radio-TV*.
- 159 Åb 1963 s. 152, 253. *Landet runt* startade i januari 1963, men programmet sändes till en början endast som en »ungdomsshow« på lördagar (jfr *Röster i radio-TV* 1/1963 s. 52).
- 160 Åb 1963 s. 253; Brolinson & Larsen 1984 s. 120; Åb 1964 s. 348.
- 161 Åb 1963 s. 153.
- 162 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 630722, 650201.
- 163 Juryn bestod vid detta tillfälle av Birgit Nordin från Operan, Bo Strömstedt från *Expressen*, Åke Brandel från *Aftonbladet* samt Lennart Hall och Lars Ek från Musikhögskolan i Stockholm.
- 164 Åb 1965 s. 89f.
- 165 Åb 1966 s. 75.
- 166 DO B52 A1:4, Sammanträden kring *Poptäckarna* 650513, 650524 (det senare feldaterat 650624).
- 167 Åb 1959/60 s. 14.
- 168 Åb 1960 s. 93.
- 169 Ibid. s. 20ff.
- 170 Ibid. s. 93.
- 171 Taubes Radio Nord-vals återfinns tillsammans med programutdrag, jinglar, reklaminslag och hitlåtar ur stationens sändningar på den 1992 utgivna CD:n *Historien om Radio Nord*. Se vidare <http://www.tordata.se/lasse/index.htm>; beträffande svensk piratradiohistoria jfr även <http://www.ungermark.se/mediaradionord.html> (båda hemsidorna avlästa 971009).
- 172 DO A04 A4A:25, Direktionsprotokoll 26/1960–61, 610310; även bilaga 13.
- 173 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 610309.
- 174 DO A04 A4A:25, Direktionsprotokoll 31/1960–61, 610421.
- 175 DO A04 A2AA:25, Styrelseprotokoll 7/1960–61, 610427; även bilaga 1.
- 176 DO A04 A4A:26, Direktionsprotokoll 33/1960–61 och 34/1960–61, båda 610505.
- 177 DO A04 A2BA:28, AU-protokoll 9/1960–61, 610615.
- 178 DO A04 A2AA:25, Styrelseprotokoll 8/1960–61, 610616.

- 179 Åb 1961 s. 98.
- 180 Ibid. s. 98, 168; Åb 1971 s. 125.
- 181 Åb 1961 s. 287; Åb 1962 s. 274f.
- 182 *Röster i radio-TV* 25/1962 s. 27; *Hört och sett* s. 103. Åb 1962 (s. 237) uppger att Nattradion (d.v.s. helnatssändningarna) infördes »i början av juni -62«.
- 183 *Historien om Radio Nord*, texthäfte. Lagen i fråga trädde i kraft den 1 augusti 1962; Radio Nords verksamhet var således aldrig olaglig under den tid stationen existerade.
- 184 Åb 1961 s. 56ff.
- 185 Åb 1962 s. 63ff.
- 186 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 621217. Den person som åsyftades var Gert Landin, en av Radio Nords skivpresentatörer.
- 187 DO B52 A1:4, Melodiradions sammanträdespost 630731, 630807, 630812, 640129, 640408.
- 188 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 651006, 651013, 660112, 660302.
- 189 Åb 1963 s. 152.
- 190 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 630107, 630218.
- 191 DO B52 A1:4, Melodiradions sammanträdespost 630731, 640129.
- 192 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 650208; Åb 1965 s. 90.
- 193 DO B52 A1:4, Melodiradions sammanträdespost 630812.
- 194 DO B52 A1:4, Melodiradions sammanträdespost 640129, 640226.
- 195 Åb 1965 s. 90.
- 196 Åb 1966 s. 74f.
- 197 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 660427.
- 198 Franzén i *Radion på 50-talet* (P2 850408).
- 199 *Röster i radio-TV* 14/1985 s. 48f., 64. Tack till Göran Elgemyr och Roland Hjelte för information om dessa program.
- 200 Åb 1963 s. 82.
- 201 DO B52A1:4, Melodiradions sammanträdespost 630731; DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 650208.
- 202 Åb 1961 s. 240.
- 203 Åb 1966 s. 77.
- 204 *Rock around the clock – Saturday night fever* s. 1. Tidningen *Scenen* publicerade vid mitten av 30-talet uppgifter om »månadens best seller» baserade på information från »några skivhandlare», och *Orkesterjournalen* anordnade vid samma tid omröstningar kring

olika låtars popularitet (tack till Olle Edström, som fäst min uppmärksamhet på dessa föregångare till senare tiders topplistor). Jfr även det ovan nämnda popularitetsundersökningsbaserade programmet *Dagens melodier* säsongen 1948/49.

- 205 Åb 1961 s. 99.
- 206 Jfr den betoningsförskjutning från verk till artist som under första hälften av 60-talet successivt sker i de svenska uttagningarna till Eurovisionsschlagerfestivalen (se Björnberg 1987 s. 20f.).
- 207 Brolinson & Larsen 1984 s. 116f.; *Tio i topp 1961–1974* s. 1.
- 208 Jfr den ovan (s. 169) citerade definitionen av »pop« ur Åb 1965.
- 209 Uppgifterna hämtade från sammanställningen i *Tio i topp 1961–1974*.
- 210 DO B52 A1:4, Melodiradions sammanträdespost 640220, 640226, 640304; DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 640224, 641005.
- 211 DO B52 A1:4, Melodiradions sammanträdespost 640226.
- 212 Åb 1966 s. 56.
- 213 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 650405, 660413.
- 214 DO B52 A1:1, Musiksektionens möte 620206, 621003, 621009.
- 215 DO B52 A1:1, Musiksektionens möte 611118.
- 216 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 621217, 630225.
- 217 Åb 1963 s. 80.
- 218 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 660316.
- 219 Åb 1959/60 s. 22; DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 621015.
- 220 *Röster i radio-TV* 18/1964 s. 22f.; citat från s. 23.
- 221 Åb 1965 s. 90.
- 222 DO B52 A1:4, Melodiradions sammanträdespost 640220; DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 660525.
- 223 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 621126; se även DO B52 A1:4, Melodiradions sammanträdespost 640129.

KAPITEL 3

1966–1979: MUSIKFABRIKEN

- 1 Åb 1966 s. 59ff.
- 2 Åb 1967 s. 18. BBC:s Radio 1 startade i september 1967 (Carpenter 1996 s. 247).
- 3 Åb 1966 s. 77.
- 4 Åb 1967 s. 70.
- 5 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 660511.

- 6 Åb 1969 s. 86. I 1967 års årsbok hävdas dock att många äldre lyssnare redan före kanalomläggningen hade »hittat till« P3, »en kanal som förut haft begränsad räckvidd och bjudit på mycket popmusik«, tack vare program som t.ex. *Melodifrågan* (Åb 1967 s. 68).
- 7 Åb 1968 s. 43f. Jfr Jean-Paul Sartres diskussion av topplistornas funktioner i *Critique de la raison dialectique* (refererad i Laing 1969 s. 25ff.).
- 8 Se t.ex. DO B36 A II a:3, Sektionschefsmöte 680619, 681106.
- 9 DO B36 A II a:3, Sektionschefsmöte 681106.
- 10 DO B36 A II a:4, Sektionschefsmöte 700603.
- 11 SR 1971/72 s. 16.
- 12 DO B36 A II a:4, Sektionschefsmöte 690910.
- 13 DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 731205, 731212, 740109, 740220; DO B36 A IV a:1, Onsdagssammanträde 750910.
- 14 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 701020, 701208.
- 15 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 701208; DO B52 A1:3, Grammfonredaktionens möte 760106.
- 16 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 750616; DO B52 A1:3, Grammfonredaktionens möte 761126.
- 17 Där ej annat anges bygger uppgifterna om Musikavdelningens organisation på Eila Hedmans historik (DO B36, Arkivförteckning).
- 18 DO B36 A II a:4, Sektionschefsmöte 710602, 711117; DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 731212, 740206; DO B36 A IV a:1, Onsdagssammanträde 750611, 781108.
- 19 Åb 1968 s. 7.
- 20 För de båda målsättningsdokumenten, daterade 660131 respektive 731018, se DO B36 F I:1; jfr även DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 660202.
- 21 Där ej annat anges är källorna för detta avsnitt Gunilla Widegrens historiker över Underhållningsavdelningen (DO B52, Arkivförteckning), Grammfonarkivet (DO A26, Arkivförteckning) respektive Barn- och ungdomsradiation (DO Boo, Arkivförteckning).
- 22 Åb 1968 s. 22; Åb 1970 s. 118.
- 23 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 710330, 720223.
- 24 *Hört och sett* s. 111.
- 25 DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 660112, 660119, 660323.
- 26 Åb 1967 s. 15ff.
- 27 MiRTV 1966/67 s. 42, 44f.

- 28 Åb 1970 s. 100.
29 Ibid. s. 98.
30 Åb 1971 s. 7.
31 DO B36 A II a:4, Sektionschefsmöte 701209, 711201.
32 MR 1973/74 s. 3.
33 DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 731121.
34 SR 1974/75 s. 3.
35 SR 1975/76 s. 3, 4ff.
36 Musikradion hade därmed i det närmaste uppnått den sändningstid om ca 10 timmar per dag som Nils-Olof Franzén 16 år tidigare (Åb 1963 s. 5ff.) utmålade som nära förestående.
37 DO B36 A II a:3, Sektionschefsmöte 670308, 670503.
38 MR 1972/73 s. 2f.
39 SR 1971/72 s. 16.
40 DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 750129.
41 DO B36 F I:1, Målsättningsdokument daterat 660131; betoning i originalet.
42 MiRTV 1966/67 s. 41f., 46f.
43 DO B36 F I:2, Utredning om musikforskningens framtida ställning i Sverige (UK 1965) s. 5:4.
44 Uppgifterna om Radiokonservatoriet hämtade från SR:s folder, SR:s musikbibliotek.
45 Information om Radiokonservatoriet, SR:s musikbibliotek.
46 MiRTV 1969/70 s. 6.
47 DO B36 A II a:4, Sektionschefsmöte 700204; DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 730110. Studenterna i fråga kom från SÄ-MUS (Särskild ämnesutbildning i musik), den försöksutbildning av lärare i musik och annat ämne som 1971–78 bedrevs i Göteborg, Malmö och Piteå.
48 MR 1977/78 s. 9; DO B36 A IV a:1, Onsdagssammanträde 771103; MR 1978/79 s. 3; *Röster i radio-TV* 3/1979 s. 22f., 37.
49 DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 660427.
50 DO B36 F I:16, Handlingar rörande Musikradions tillkomst.
51 DO B36 A II a:3, Sektionschefsmöte 670118, 670524, 671213, 680228.
52 MR 1977/78 s. 11f.
53 Jfr Born 1995 s. 40–65.
54 MiRTV 1966/67 s. 41; MiRTV 1967/68 s. 7, 39; MiRTV 1968/69 s. 14.
55 MiRTV 1969/70 s. 4. Rubriken återkom även 1978 och användes

- sporadiskt fram till början av 80-talet; i programarkivet finns dock inga nattövningar från perioden 1970–77.
- 56 *Musiken i Sverige* IV s. 491; *Elektronmusiken 25 år* (P2 730201).
 - 57 *Musiken i Sverige* anger både att Hambræus var »den obestriddige pionjären« vad gäller svensk elektronmusik och att »äran av att ha varit allra först att spela på det nya instrumentet« tillkommer göteborgaren Rune Lindblad (*Musiken i Sverige* IV s. 481, 492; båda utsagorna formulerade av Hans Åstrand).
 - 58 DO B36 F V:1, Handlingar rörande Elektronmusikstudion.
 - 59 Eila Hedman: Historik över Elektronmusikstudion (DO B36, Arkivförteckning).
 - 60 DO B36 F V:1, Brev daterat 580314.
 - 61 DO B36 F V:1, PM daterad 581125.
 - 62 *Musiken i Sverige* IV s. 492.
 - 63 DO B36 F V:1, Utredning angående inrättandet av studio för experimentell musik vid Sveriges Radio (daterad 631218), bilaga 1 (daterad 630919).
 - 64 Hedman: Historik över Elektronmusikstudion.
 - 65 DO B36 F V:1, Utredning angående inrättandet av studio för experimentell musik vid Sveriges Radio (daterad 631218).
 - 66 Hedman: Historik över Elektronmusikstudion; DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 640916.
 - 67 MiRTV 1966/67 s. 52f.; DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 660330; Åb 1967 s. 83.
 - 68 MiRTV 1967/68 s. 50.
 - 69 Åb 1968 s. 42f., 194, 143f. I programarkivet finns tre upplagor av *Nytt från EMS* bevarade, sända den 8 och 19 december 1968 (inom ramen för *Radiokonservatoriet*) och den 6 april 1971.
 - 70 DO B36 F V:2, Brev från Wiggen till Lennart Öhrström.
 - 71 DO B36 A II a:3, Sektionschefsmöte 671018, 671025, 671115, 671129, 680521, 681106.
 - 72 DO B36 A II a:3, Sektionschefsmöte 680626, 680710, 680724.
 - 73 Hedman: Historik över Elektronmusikstudion; Åb 1969 s. 238; DO B36 A II a:4, Sektionschefsmöte 690917, 691022.
 - 74 MiRTV 1969/70 s. 14. Beträffande EMS tekniska resurser efter datorinstallationen se Wiggen 1972.
 - 75 DO B36 A II a:3, Sektionschefsmöte 681127.
 - 76 DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 730221, 730828, 741030.

- 77 DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 750423; DO B36 A IV a:1, Onsdagssammanträde 750425; Hedman: Historik över Elektronmusikstudion.
- 78 DO B36 A II a:4, Sektionschefsmöte 711006.
- 79 SR 1974/75 s. 10.
- 80 Jfr DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 750423.
- 81 DO B52 A1:1, Avdelningssammanträde 661214.
- 82 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 720911. Att döma av Per Drud Nielsens historik över DR:s P3 genomgick denna kanal under 60- och 70-talen snarast en omvänd utveckling jämfört med SR:s motsvarighet: från ett relativt stort inslag av producerade programpunkter mot ett mer ostrukturerat flöde av grammofonmusik. Drivkrafterna tycks i första hand ha varit ekonomiska förhållanden (Nielsen 1981 s. 131–139, särskilt s. 138).
- 83 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 721002; DO B52 A1:4, Månads-sammanträde 721004.
- 84 DO B52 A1:3, Grammofonredaktionens möte 740919.
- 85 DO B52 A1:3, Grammofonredaktionens möte 741104.
- 86 DO B52 A1:3, Remiss på tablåförslag inför 1977, bilaga till kallelse till Grammofonredaktionens möte 760301.
- 87 Åb 1971 s. 99.
- 88 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 750609; DO B52 A1:3, Grammofonredaktionens möte 751113, 760210 (bilaga feldaterad 750211; skall vara 760211), bilaga till odaterad kallelse till Grammofonredaktionens möte 760810; DO B52 A1:4, Programkommitténs möte 760927.
- 89 *Rock around the clock – Saturday night fever* s. 12; DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 700915.
- 90 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 720828; DO B52 A1:4, Månads-sammanträde 721101.
- 91 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 731119; DO B52 A1:4, Månads-sammanträde 750409; *Rock around the clock – Saturday night fever* s. 12f.
- 92 DO B52 A1:3, kallelse daterad 760708 till Grammofonredaktionens möte med GLF 760712; Grammofonredaktionens möte 761130.
- 93 *Rock around the clock – Saturday night fever* s. 13.
- 94 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 750901. Den första säsongen hade programmet »i regel ca 15 procents lyssning« (Åb 1970 s. 100). Jfr även Olrogs ovan citerade kommentar från 1970 om »en alltför

söt karamell« med anledning av förslaget att använda en repris på *Kavalkad* som buffertprogram mot regionalsändningarna.

- 95 SR 1971/72 s. 30.
- 96 Under perioden 1968–74 finns flera exempel på att samma låt med samma artist men i olika textversioner förekommer samtidigt på *Svensktoppen* och *Tio i topp*: Flamingokvintettens »Hon är sexton år i dag« (på *Svensktoppen* 1968 och samtidigt under originaltiteln »Happy birthday sweet sixteen« på *Tio i topp*-listan), Tommy Körbergs »Judy min vän« (1969; på *Tio i topp* under titeln »Dear Mr. Jones«), Maltas »Sommar'n som aldrig säger nej« (1973; på *Tio i topp* under gruppnamnet Nova och titeln »You are summer«) samt Abbas »Ring ring« (1973) och »Waterloo« (1974). Så vitt jag kunnat finna har endast en låt varit placerad på båda listorna i samma (svenskspråkiga) version, nämligen Robert Brobergs »Uppblåsbara Barbara« (1970). (Källor för dessa uppgifter är de sammanställningar av listorna som presenteras i *Svensktoppen 1962–1974* och *Tio i topp 1961–1974*.)
- 97 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 700217.
- 98 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 711025, 720815.
- 99 Beträffande coverversioner av latinamerikansk musik på *Svensktoppen* se van der Lee 1998.
- 100 DO B52 A1:4, Månadssammanträde RU/GR/BR/UR 721206; DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 731105; *Rock around the clock – Saturday night fever* s. 12.
- 101 Åb 1967 s. 70.
- 102 Se t.ex. Bjurström 1983.
- 103 Lilliestam 1998 s. 83; DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 700526, 701103.
- 104 Åb 1969 s. 86.
- 105 Ibid. s. 86f.
- 106 För en utförlig redogörelse för de politiskt färgade konflikterna kring *Tvårs* och ungdomsprogrammen se Forsman 1997b s. 41ff.
- 107 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 700407. I protokollet påpekas att i en intervju av detta slag »är man ute på väldigt farliga vägar«.
- 108 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 700526.
- 109 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 710405; Forsman 1997b s. 43.
- 110 SR 1971/72 s. 31; Forsman 1997b s. 45. I årsredovisningen anges

felaktigt Luleå i stället för Umeå.

- 111 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionernas möte 721127.
- 112 Forsman 1997b s. 47f. Jag medverkade som musiker i en av Umeå-redaktionens sista sändningar på våren 1973. Bandet, Feelbrüters, som dittills spelat tämligen opolitisk bluesrock, framförde därvid ett par speciellt för detta tillfälle förfärdigade låtar, vilkas texter i intill obegriplighet subtila formuleringar kritiserade radioledningens policy.
- 113 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 730409; Forsman 1997b s. 47.
- 114 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 760315. I det fällda programmet, producerat av Norrköpingsredaktionen och sänt den 21 februari 1975, hade en författarinna hävdat att den svenska polisen sköt »för att döda«.
- 115 DO B52 A1:4, Månadssammanträde 731205.
- 116 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 750220, 760414, 760420, 761006.
- 117 DO B52 A1:4, Programkommitténs möte 750929; Månadssammanträde 751008; DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 751023; DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 751020, 760216; DO B52 A1:4, Diverse protokoll: Anteckningar från [Ungdomsradions] Gruppsamtal 761221.
- 118 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 700901, 700908, 700922, 701006.
- 119 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 710907, 720828.
- 120 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 731031; Ungdomsradions distriktsmöte 740328.
- 121 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 750120, 750203.
- 122 DO B52 A1:4, Månadssammanträde 751008; DO B52 A1:3, Radiounderhållningens redaktionsmöte 751010; DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 751013, 760223; DO B52 A1:4, Programkommitténs möte 751013; Månadssammanträde 751105; DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 760325.
- 123 DO B52 A1:4, Månadssammanträde 740904; DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 750630, 760119; DO B52 A1:3, bilaga till kallelse daterad 760315 till Grammofonredaktionens möte 760317.
- 124 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 750714; DO B52 A1:3, Radioundershållningens redaktionsmöte 790302.
- 125 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 760513, 760915; Gram-

mofonredaktionens möte 760525.

- 126 Forsman 1997b s. 49.
- 127 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 710713, 710720, 710810, 710907, 720815, 720821.
- 128 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 720904. Som den uppmärksamme läsaren redan kunnat räkna ut hade *Hemma hos Lovisa* sänts den 25 augusti.
- 129 DO B52 A1:4, Programkommitténs möte 760517.
- 130 Åb 1971 s. 100.
- 131 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 711025.
- 132 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 710126, 710202 [daterat, troligen felaktigt, 710126], 710420, 710817.
- 133 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 721030.
- 134 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 710223; DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionsmöte 730425.
- 135 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 710413, 720321, 720327, 720404, 720620, 731105; DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 731107.
- 136 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 750220; DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 750303.
- 137 Jfr Fornäs 1985 s. 7ff., 11ff.
- 138 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 750424, 751023, 751127; DO B52 A1:4, Programkommitténs möte 750922.
- 139 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 760715. Den kuriösa stavningen av programtiteln – sannolikt Alinges idé, och särskilt betonad i protokollet – ställde till med vissa problem; också i redaktionens egna protokoll lyckades man sällan komma ihåg att stava fel rätt.
- 140 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 760325, 760715; DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 761213; DO B52 A1:3, Radiounderhållningens redaktionsmöte 770812; DO B52 A1:4, Programberedningsgruppens möte 780322. Dahlins förslag om sovjetiska nöjesrapporter realiserades 1978.
- 141 DO B52 A1:3, Radiounderhållningens redaktionsmöte 770812, 771007; Ungdomsredaktionens möte 771207. Martinez planerade program tycks dock inte ha realiserats.
- 142 Formuleringen hämtad från 1974 års kulturpolitiska proposition (prop. 1974:28 Den statliga kulturpolitiken).
- 143 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 751023, 751127, 751211.

- Jag har dock inte funnit något sådant program i programtablån under våren 1976; möjligen kan det ha ingått som ett inslag i någon av serierna *Rundgång*, *Nattrock* eller *Musik som vapen*.
- 144 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 750120.
- 145 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 710803; DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 761027.
- 146 DO B52 A1:4, Diverse protokoll: Möte om invandrad underhållning 780509.
- 147 DO B52 A1:4, Månadssammanträde RU/GR/BR/UR 780605, bilaga angående »invandrad underhållning« daterad 780602.
- 148 Åb 1967 s. 68.
- 149 Åb 1969 s. 86. Programtiteln *Ring så spelar vi* hade tidigare (1961) använts för ett program där »Georg Eliasson och lyssnarna i två städer prövar Underhållningsorkesterns melodiminne« (*Röster i radio-TV* 4/1961 s. 31; jfr DO B52 A1:1, Musiksektionens möte 610121) – programmet gick således tydligen ut på att orkestern utan förberedelsetid i direktsändning skulle spela av lyssnarna önskade musikstycken.
- 150 DO B52 A1:3, Radiounderhållningens redaktionsmöte 771007.
- 151 Åb 1966 s. 75, 84; Åb 1969 s. 86.
- 152 Åb 1968 s. 44.
- 153 Formuleringen om att gränsdragningar mellan musikaliska genrer inte borde accepteras återkommer på flera ställen under den här aktuella perioden, exempelvis i de båda målsättningsdokument för Musikradion vilka avfattades 1966 respektive 1973 (jfr not 20 ovan).
- 154 Åb 1967 s. 67; MiRTV 1967/68 s. 41; MiRTV 1968/69 s. 13; Åb 1969 s. 81.
- 155 DO B36 A II a:4, Sektionschefsmöte 700708.
- 156 DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 731031. Jfr Åb 1963 s. 5ff., där Franzén anger kl. 14 som en passande starttid på dagen för seriösa musiksändningar.
- 157 DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 731031, 731121.
- 158 MiRTV 1966/67 s. 40; Åb 1967 s. 64.
- 159 MiRTV 1966/67 s. 43.
- 160 DO B36 A II a:2, Sektionschefsmöte 660309, 660413, 660629.
- 161 DO B36 F I:13, Anteckningar angående *Vridscenen* 660420.
- 162 MiRTV 1966/67 s. 45.

- 163 DO B36 F I:13, Anteckningar angående *Vridscenen* 660420. Krister Malm bekräftar att programmet lades ned av ekonomiska orsaker (muntlig uppgift, november 1996).
- 164 DO B52 A1:3, Radiounderhållningens redaktionsmöte 760924.
- 165 MiRTV 1966/67 s. 43; MiRTV 1967/68 s. 40.
- 166 MiRTV 1966/67 s. 44.
- 167 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 700217, 700818; DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 710405. I det sistnämnda protokollet anges felaktigt den planerade nedskärningen innebära att »P2 skär ned sina 60 minuter pop till 30 minuter *per dag*» (min kursivering).
- 168 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 730425.
- 169 MR 1974/75 s. 3; *Röster i radio-TV* 36/1974 s. 3; MR 1975/76 s. 28.
- 170 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 740220.
- 171 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 740410, 740424; DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 740902; DO B52 A1:4, Diverse protokoll: Möte mellan UH och MU 741109.
- 172 DO B52 A1:3, Ungdomsradions distriktsmöte 741114.
- 173 DO B52 A1:3, Ungdomsradions distriktsmöte 740328.
- 174 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 750424, 750904; DO B52 A1:4, Programkommitténs möte 750512, 750825; DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 750908.
- 175 MR 1977/78 s. 14.
- 176 MR 1976/77 s. 6; jfr DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 760602.
- 177 *Röster i radio-TV* 26/1976 s. 25.
- 178 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 760517, 760531; DO B52 A1:4, Programkommitténs möte 760524, 760614.
- 179 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 760708, 760915; DO B36 A IV a:1, Onsdagssammanträde 760715. I protokollet 760708 anges endast »kl. 17–18 under hösten»; en granskning av höstens programtablåer visar dock att planerna avsåg kl. 17–18 på fredagar.
- 180 DO B52 A1:4, Månadssammanträde 740904; DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 750203.
- 181 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 710316.
- 182 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 721030.
- 183 DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 760614.
- 184 DO B52 A1:3, Möte mellan hallåmän och grammofonproducenter

- m.fl. 761110; jfr DO B36 A IV a:1, Onsdagssammanträde 760715, 761025, 761124.
- 185 Jfr DO B52 A1:3, Radiounderhållningens redaktionsmöte 780213.
- 186 MR 1975/76 s. 28; jfr DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 730620; DO B36 A IV a:1, Onsdagssammanträde 750319.
- 187 *Röster i radio-TV* 44/1975 s. 46.
- 188 DO B36 A IV a:1, Onsdagssammanträde 781115, 781122, 781122, 781129, 781213.
- 189 Se t.ex. DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 710309; DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 740410.
- 190 *Röster i radio-TV* 43/1970 s. 8, refererad efter Dahlén 1997 s. 12f. Jfr DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 700929.
- 191 Åb 1971 s. 97; DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 740306; DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 720530.
- 192 DO B52 A1:3, Radiounderhållningens redaktionsmöte 770928.
- 193 DO B52 A1:4, Diverse protokoll: Möte RU-SPORT 771020, 771110; DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 771109.
- 194 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 830503.
- 195 Jfr Dahlén 1997 s. 13f. Förargligt nog har jag inte noterat sändningsdatum för sportsändningen i fråga.

KAPITEL 4

1979–1995: PROFESSIONALISM I PLURALISMENS TID

- 1 Tabellen omfattar perioden t.o.m. 1992; för sändningsstatistik fr.o.m. 1993, då ljudradions verksamhet än en gång omorganiseras, hänvisas till det avslutande avsnittet.
- 2 SR 1980/81 s. 13.
- 3 DO B52 A1:5, Programplaneringskommitténs möte 800214, 800306; DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 810831, 811021, 811104.
- 4 SR 1981/82 s. 34.
- 5 *Alla tiders musik* omnämns i generalprogrammet för 1981/82 som »Musikradions fönster i P3 – olika presentatörer bjuder på korta klassiska stycken» (MR 1981/82 s. 15). Som framgått ovan hade samma titel tidigare (år 1975) använts för en musikhistorisk programserie.
- 6 DO G03 A1A:2, Redaktionsmöte 830223, bilaga 1.
- 7 DO G03 A1A:2, Redaktionsmöte 821013.
- 8 Se t.ex. DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 810126.

- 9 Jfr DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 831018, 831108; DO B52 A1:7, Redaktionsmöte 841218.
- 10 SR 1987/88 s. 46.
- 11 MRGP 1987/88 s. 2.
- 12 Jfr t.f. musikradiochefen Göran Rydbergs uttalande i generalprogrammet för 1989/90 (MRGP 1989/90 s. 3).
- 13 DO G03 A1A:2, Redaktionsmöte 820929, 830302; DO G03 A1A:4, Redaktionsmöte 861119, 871111. De utdragna diskussionerna kring den andra nattkanalen speglas också utförligt i Radiounderhållningens protokoll (se DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 801110, 810126, 821108, 830315, 830426; DO B52 A1:7, Redaktionsmöte 851204).
- 14 DO G03 A1A:5, Redaktionsmöte 881012, 900801; MRGP 1989/90 s. 4ff.
- 15 DO G03 A1A:5, Redaktionsmöte 880615, 881116, 890621; MRGP 1989/90 s. 24f.
- 16 DO B52 A1:3, Radiounderhållningens redaktionsmöte 790309.
- 17 DO B52 A1:3, Radiounderhållningens redaktionsmöte 790817; DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 821213; DO B52 A1:7, Redaktionsmöte 861014; Gunilla Widegren: Historik över Radiounderhållningen (DO B52, Arkivförteckning).
- 18 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 800423, 800901, 801006, 830503. Blandad underhållning kallades också »Producerad underhållning« (DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 801124).
- 19 Widegren: Historik över Radiounderhållningen (DO B52, Arkivförteckning). Mot bakgrund av programverksamhetens förändringar under loppet av 80-talet (se vidare nedan) framstår beteckningen »Melodiradio« vid det här laget som tämligen anakronistisk.
- 20 Exempelvis noterades vid ett tillfälle år 1990 att företagets direktion varit »imponerad« av en offentlig repetition med Radiosymfonikerna och Esa-Pekka Salonen, vilket föranledde kommentaren »Sådant borde vi göra mer!« (DO G03 A1A:5, Redaktionsmöte 900808).
- 21 *Musikradion: Konsertverksamhet i Stockholm* dec 1979–juni 1980 s. 2.
- 22 MR 1984/85 s. 42. Förutom Blomstedt hade Stig Westerberg som nämnts varit fast anställd som dirigent för Radiosymfonikerna; denne utsågs 1984 till hovkapellmästare.
- 23 MRGP 1988/89 s. 26f. Problematiken kring sponsring hade för övrigt föregående säsong diskuterats i Musikradions nyhetsmagasin *Musikspegeln* (MRGP 1987/88 s. 10).

- 24 MRKS 1990/91 s. 3, 6; DO G03 A1A:5, Redaktionsmöte 901107.
- 25 DO G03 A1A:5, Redaktionsmöte 880817.
- 26 MRKS 1992/93 s. 4.
- 27 MR 1984/85 s. 40.
- 28 DO G03 A1A:3, Redaktionsmöte 841219; DO G03 A1A:5, Redaktionsmöte 880817. Som en jämförelse kan nämnas att Evenemangsserien dessa år hade 766 respektive 602 abonnenter.
- 29 DO G03 A1A:4, Redaktionsmöte 860910, 870325.
- 30 Se t.ex. DO G03 A1A:2, Redaktionsmöte 830907; DO G03 A1A:4, Redaktionsmöte 860205, 860219; DO G03 A1A:5, Redaktionsmöte 880831, 890405.
- 31 DO G03 A1A:5, Redaktionsmöte 890510, 890517.
- 32 I generalprogrammet för 1986/87 menar Björn W. Stålne att »Musikradions dubbla funktion – dels som radioredaktion, dels som konsertinstitution – innebär ingen konflikt. Tvärtom blir konsertverksamheten ett temperaturhöjande medel för radioverksamheten och radiosändningen en stimulans för det levande musicerandet« (MRGP 1986/87 s. 3). Uttalandet förefaller dock bygga på en vid det här laget alltmer inaktuell syn på radiomediets funktion för flertalet lyssnare.
- 33 DO G03 A1A:2, Redaktionsmöte 820224.
- 34 MRGP 1986/87 s. 45.
- 35 MRKS 1990/91 s. 3; MRKS 1992/93 s. 3.
- 36 DO G03 A1A:3, Redaktionsmöte 851016; DO G03 A1A:4, Redaktionsmöte 860521, 870506.
- 37 MRKS 1992/93 s. 4.
- 38 MR 1980/81 s. 5f.; MR 1981/82 s. 1f.
- 39 MRGP 1986/87 s. 24f.; MRGP 1987/88 s. 2.
- 40 MR 1980/81 s. 5f.; MR 1981/82 s. 1f. (kursivering i originalet).
- 41 MR 1982/83 s. 1.
- 42 DO G03 A1A:2, Redaktionsmöte 820421.
- 43 MR hösten 1983 s. 28, 50f.
- 44 Tendensen är påtaglig i konsertprogrammet för 1996/97, som är ovanligt informationsfattigt för sitt omfång, späckat med idolporträtt och försett med alfabetiska register över medverkande artister och spelade verk, sorterade efter tonsättare (*P2 Berwaldhallen: Konsertsäsongen 1996/97* s. 23ff.).
- 45 MR 1980/81 s. 38; MR 1982/83 s. 16.

- 46 MRGP 1986/87 s. 7f.; MRGP 1987/88 s. 7.
- 47 MR 1980/81 s. 20.
- 48 Redan på hösten 1979 hade försök gjorts med *Nyhetsmorgon med musik* i P1, vilket dock kritiserades för att innehålla för mycket musik och alltför mycket likna Lokalradions program (DO B52 A1:5, Programplaneringskommitténs möte 791025–26; DO B52 A1:3, Radiounderhållningens redaktionsmöte 791026).
- 49 DO G03 A1A:3, Redaktionsmöte 840321, bilaga (PM från PPK daterad 840316).
- 50 DO G03 A1A:3, Redaktionsmöte 840328. Lyssnarbrev och pressklipp i frågan fyller två hela volymer i dokumentarkivet (DO G03 E5:3–4).
- 51 DO G03 E5:3, Lyssnarbrev daterat 840311.
- 52 *Grönköpings Veckoblad*, mars 1984.
- 53 DO G03 A1A:3, Redaktionsmöte 840604; jfr även DO B52 A1:7, Redaktionsmöte 840529.
- 54 MR 1981/82 s. 15.
- 55 DO G03 A1A:1, Redaktionsmöte 801105; DO G03 A1A:2, Redaktionsmöte 820407.
- 56 MRGP 1988/89 s. 21.
- 57 MRGP 1986/87 s. 10.
- 58 MR 1981/82 s. 15.
- 59 DO G03 A1A:3, Redaktionsmöte 850227.
- 60 MRGP 1988/89 s. 19.
- 61 Se t.ex. DO B52 A1:6, Programplaneringsmöte 800215, bilaga daterad 800204.
- 62 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 801027, bilaga.
- 63 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 830906.
- 64 DO B52 A1:6, Melodiradions möte 810526, Redaktionsmöte 810601.
- 65 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 830329, 830503, 830920.
- 66 SR 1987/88 s. 46.
- 67 År 1979/80 används fortfarande rubriken »Lätt grammofon«, vilken dock året därpå ersätts av »Melodiradio«. För år 1987/88 anges sändningstiden för Melodiradio till 2 082 timmar, medan sändningstiden för Natradio P3 år 1989 är 1 856 timmar.
- 68 SR 1988/89 s. 58.
- 69 SR 1979/80 s. 16f.
- 70 Jfr Britt-Marie Bystedts uttalande i årsredovisningen för 1979/80 (SR 1979/80 s. 5).

- 71 DO B52 A1:5, Programplaneringskommitténs möte 791011, 791025–26, 800424; DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 810126; SR 1981/82 s. 34.
- 72 I ett diskussionsunderlag formulerat i april 1979 föreslogs att endast två av Ungdomsredaktionens stående programpunkter, *Linje 19* och sommarprogrammet *Sommar med Ungdomsredaktionen*, skulle överföras till den nya Barn- och ungdomsredaktionen (DO B52 A1:3, Redaktionsmöte 790411, bilaga).
- 73 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 820823; SR 1983/84 s. 44.
- 74 DO B52 A1:3, Radiounderhållningens redaktionsmöte 791017; DO B52 A1:4, Programberedningsgruppens möte 800211.
- 75 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 800326.
- 76 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 810126, 830426. I det sistnämnda protokollet anges de fällda låtarnas titlar vara »Guds barn«, »Kuken i styret«, »Knugens kuk« och »Bohman, Bohman«. Den förstnämnda låten skall sannolikt vara »Guds bästa barn« med Docent Död; de övriga låtarna var inspelade av The Same, Kriminella Gitarrer respektive Rävjunk (tack till Lars Lilliestam för denna information).
- 77 DO B52 A1:6, Programplaneringsmöte 800215.
- 78 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 800326, bilaga daterad 800325.
- 79 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 820419.
- 80 SR 1981/82 s. 15.
- 81 Beträffande Dahlins TV-program se vidare Sjögren 1997 s. 147.
- 82 DO B52 A1:3, Ungdomsredaktionens möte 790221; DO B52 A1:4, Programberedningsgruppens möte 800520. Att döma av programarkivets katalog gjordes trots Ungdomsredaktionens avslag även ett provprogram med samma titel redan 1979.
- 83 DO B52 A1:6, Programberedningsgruppens möte 800408; Redaktionsmöte 810601, 830503.
- 84 DO B52 A1:6, Programplaneringsmöte 800215; Redaktionsmöte 800326, bilaga daterad 800325.
- 85 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 830906.
- 86 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 831018, bilaga.
- 87 DO B52 A1:7, Redaktionsmöte 841023.
- 88 DO B52 A1:7, Redaktionsmöte 840228.
- 89 SR 1990 s. 40.
- 90 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 810302, bilaga 2.
- 91 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 810511; Rudén 1984, bilaga 1. Eftersom den slutgiltiga versionen var avsedd för musikstatistik rörande

- levande musik och oregistrerad grammfonmusik – Grammfon arkivets skivor kunde klassificeras med hjälp av ett »systematiskt signum« – hade kategorin »talat ord« avlägsnats (ibid.).
- 92 Rudén 1984, s. 1; DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 830215, 830322.
 - 93 Rudén 1984 s. 3, 7; DO B52 A1:7, Redaktionsmöte 850305.
 - 94 Ett särdeles kuriöst inslag i undersökningen är indelningen av genren »rock« i underavdelningarna »rock« och »övrig rock« (Rudén 1984, bilaga 2).
 - 95 DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 800326, 810504, bilaga 2.
 - 96 DO B52 A1:7, Redaktionsmöte 841023.
 - 97 DO B52 A1:7, Redaktionsmöte 861111.
 - 98 MRGP 1988/89 s. 19; MRGP 1989/90 s. 9. *Viskningar & Vrål* sändes säsongen 1988/89 både i P2 (på söndagar) och i P3 (på torsdagar).
 - 99 MR 1982/83 s. 2.
 - 100 MR 1981/82 s. 14.
 - 101 MR hösten 1983 s. 35.
 - 102 Information från Teddy Hultberg, april 1997; jfr även Hultberg 1996.
 - 103 SR 1991 s. 9.
 - 104 SR 1992 s. 3.
 - 105 SR 1988/89 s. 5.
 - 106 SR 1991 s. 9.
 - 107 Ibid. s. 11.
 - 108 Ibid.
 - 109 SR 1994 s. 42f. (årsredovisningarna för 1993 och 1995 ger inte underlag för uppdelning av musiktiden på olika kanaler eller gener). Uppgifterna har beräknats utifrån i årsredovisningen angivna sändningstider per vecka och kanal, fördelade på sju olika innehållskategorier. Också i P1 förekom vissa musiksändningar; den i statistiken angivna musiktiden i denna kanal motsvarar ca 245 timmar omräknat till helår. Musiksändningstiden i P2 Stockholm uppgick till ca 8 185 timmar.
 - 110 Pressinformation från SR om tablåomläggningen 18 januari 1993, återgiven i Näsman 1995.
 - 111 MRKS 1992/93 s. 3.
 - 112 *P2:s konsertsäsong* 1994/95 s. 3.
 - 113 SR 1994 s. 11.
 - 114 Se *Dagens Nyheter* 970325, 970326 (tack till Lars Lilliestam, som

fäst min uppmärksamhet på denna diskussion).

- 115 Se Jonason & Rost 1997. De skillnader undersökningen påvisar är i och för sig relativt blygsamma, vilket sammanhänger med att materialet hämtats från morgonprogrammen (för P3:s vidkommande *Morgonpasset*). Om undersökningen hade utsträckts till att även omfatta några av de mer genrespecialiserade kvällsprogrammen torde skillnaden till P3:s fördel ha blivit avsevärt större.

SAMMANFATTNING: ETERMEDIERNA SOM MUSIKSCEN

- 1 Åb 1958 s. 138ff.; jfr även Åb 1957 s. 136ff.
- 2 Exempelvis hävdade Kjell Stensson, som i Musikavdelningens diskussioner ofta tycks ha företrätt »genomsnittsslyssnarna«, vid ett tillfälle i januari 1960 att »det var en akademisk inkräkthet över Sveriges Radio« (DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 600121).
- 3 Åb 1960 s. 92.
- 4 MR 1982/83 s. 18.
- 5 I SR:s pressinformation inför tablåomläggningen i januari 1993 berättas bl.a. att Musikradion inför följande års programarbete fått »ett särskilt uppdrag« att uppnå »ett dagligt lyssnande på minst 3 %« (citerat efter Näsman 1995). Ingenting sägs dock om hur lyssnarna förväntas förhålla sig till och använda sig av kanalens musikutbud.
- 6 Se t.ex. Åb 1960 s. 35ff.; Åb 1961 s. 56ff.; Åb 1962 s. 63ff.
- 7 Se Åb 1958 s. 29ff.; Åb 1959/60 s. 186f.; Åb 1960 s. 95f.; Åb 1961 s. 95f.; Åb 1962 s. 90f. Mellanmusikens allt oklarare ställning illustreras också av omnämnandet i 1961 års årsbok av två nyutgivna skivor med »seriös svensk underhållningsmusik« spelad av Radioorkestern (Åb 1961 s. 217).
- 8 DO B36 A II a:4, Sektionschefsmöte 701104; DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 730321.
- 9 Se t.ex. DO B36 A I a:1, Avdelningssammanträde 530107, 530715, 531021, 540127; DO B36 A I a:2, Avdelningssammanträde 571114, 571212; DO B36 A I a:3, Avdelningssammanträde 600609.
- 10 För en diskussion av sociokulturella distinktioner inom rockmusiken baserade på anciennitet se Bjurström 1993 s. 154ff.
- 11 I en av de relativt fåtaliga konkretiserade diskussionerna av musikalisk kvalitet inom Musikavdelningen under senare årtionden karakteriserar Ingemar von Heijne år 1981 Ralph Lundstens *Mid-*

vintersaga som »vår s.k. P₃-musik« (DO G03 A1A:1, Redaktionsmöte 810902).

- 12 Se t.ex. DO B36 A III a:1, Avdelningssammanträde 761208; DO B52 A1:7, Redaktionsmöte 841120.
- 13 För en utförlig historik över STIM och dess relationer till etermedierna se Edström u.u. Jfr även Åb 1959/60 s. 131; Åb 1963 s. 85.
- 14 Åb 1964 s. 385; Åb 1965 s. 217; Åb 1968 s. 127f.; 194. År 1949 hade ett krav från grammofonindustrin på ersättning för radiospelning av skivor ogillats av HD (Vb 1949/50 s. 3).
- 15 Se t.ex. DO B52 A1:2, Redaktionschefsmöte 700721, 720530, 750929, 751117, 751124, 760531, 760614, 760830, 761129, 761206; DO B52 A1:3, Grammofonredaktionens möte 740919, 760301 (bilaga till kallelse), 770104; DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 820524; DO G03 A1A:2, Redaktionsmöte 820929, 821020.
- 16 Se t.ex. DO B52 A1:3, Ungdomsradions distriktsmöte 741114; DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 810323, 821213.
- 17 Se t.ex. SR 1972/73 s. 4ff.; SR 1980/81 s. 6; SR 1981/82 s. 3; DO B52 A1:6, Redaktionsmöte 831115.
- 18 Jfr den diskussion som förs av Löfgren (1990) kring mediernas betydelse för tillkomsten av en nationell kulturell gemenskap, en diskussion som även återklingar i Ove Joansons karakteristik av P₃ som »en stor, bred, populär – men informativ och seriöst gjord – nationell radiokanal [...] som knyter samman vårt land och vårt språkområde« (SR 1988/89 s. 6).

Källor och litteratur

SVERIGES RADIOS DOKUMENTARKIV (DO)

A04 Centrala kansliet
A26 Grammofonarkivet
B00 Barn- och ungdomsradiation
B01 Centrala programredaktionen
B36 Musikavdelningen
B52 Radiounderhållningen
G03 P2 Musik

ÖVRIGA OTRYCKTA KÄLLOR

- Dahlén, Peter, *Radiosporten i informationssamhället: Sveriges Radio och idrotten 1967–1995*, Uppsats presenterad vid Stiftelsen Etermedierna i Sveriges seminarium 19–20 november 1997 (1997)
- Forsman, Michael, *Ungdomens plats: Ungdomsprogram i radio 1925–1955*, Uppsats presenterad vid Stiftelsen Etermedierna i Sveriges seminarium 29–30 maj 1997 (1997a)
- Forsman, Michael, *Ungdomens tid: Ungdomsprogram i radio 1956–1979*, Uppsats presenterad vid Stiftelsen Etermedierna i Sveriges seminarium 19–20 november 1997 (1997b)
- Jonason, Martin & Rost, Henrik, *Radions musikutbud – en plats där mångfalden härskar?*, C-uppsats i medie- och kommunikationsvetenskap, Institutionen för journalistik och masskommunikation, Göteborgs universitet (1997)
- Nordmark, Dag, *Örats teater: Radiotjänsts teaterverksamhet fram till krigsåren*, Uppsats presenterad vid Stiftelsen Etermedierna i Sveriges seminarium 1–2 december 1994 (1994)
- Nordmark, Dag, *Nya vindar och öppna fönster: om radions pro-*

gramverksamhet perioden ca 1945–ca 1956, Uppsats presenterad vid Stiftelsen Etermedierna i Sveriges seminarium 20–21 maj 1996 (1996)

Näsman, Håkan, *Musik för miljoner eller bara för 80 000? Infallsvinklar på musiklyssnande i Musikradion*, D-uppsats i musikvetenskap, Avdelningen för musikvetenskap, Göteborgs universitet (1995)

Rudén, Claes, *Musiken i P3 vecka 10 1984*, Stencil, Programstatistik Riksradien (1984)

Schyller, Ingela, *Radio- och tv-utbudet 1925–1994*, Stiftelsen Etermedierna i Sverige: Arbetsrapport nr 1 (1996)

VERKSAMHETSBERÄTTELSE, ÅRSBÖCKER OCH

ÅRSREDOVISNINGAR

AB Radiotjänsts verksamhetsberättelse (Vb) 1932–1954/55

Sveriges Radios årsbok (Åb) 1955/56–1971

Sveriges Radio (SR) 1971/72–1995

MUSIKAVDELNINGENS KONSERT- OCH GENERALPROGRAM

Musik i radio (MiR) hösten 1944, 1952/53, 1956/57–1959/60

Symfonimatinéer hösten 1949, våren 1951, hösten 1953, våren 1954, våren 1955

Nutida musik 1955/56

Musik i radio och TV (MiRTV) 1960/61–1961/62

Musik i radio-TV (MiRTV) 1962/63–1967/68

Musik i radio-TV (MiRTV) 1968/69 (bilaga till Röster i radio-TV 35/1968)

Musik i radio-TV (MiRTV) 1969/70 (bilaga till Röster i radio-TV 36/1969)

Musikradion (MR) 1970/71 (bilaga till Röster i radio-TV 36/1970)

Musikradion (MR) 1971/72–1978/79, 1980/81–1982/83

Offentliga konserter i Stockholm 1979/80

Musikradion: Konsertverksamhet i Stockholm dec 1979 – juni 1980

Musikradion (MR) hösten 1983 (bilaga till Röster i radio-TV 34/1983)

Musikradion (MR) våren 1984 (bilaga till *Röster i radio-TV* 3/1984)
Musikradion (MR) 1984/85 (bilaga till *Röster i radio-TV* 34/1984)
Konsertkalender Stockholm 1985/86
Musikradions generalprogram (MRGP) 1986/87–1989/90
Musikradion: Konsertsäsongen (MRKS) 1990/91–1993/94
P2:s konsertsäsong 1994/95–1995/96
P2 Berwaldhallen: Konsertsäsongen 1996/97

LITTERATUR OCH ÖVRIGA TRYCKTA KÄLLOR

- Barnard, Stephen, *On the radio* (Milton Keynes 1987)
 Bjurström, Erling, »Det kommersiella tomrummet«, *Nordisk Forum* 39–40, s. 111–113 (1983)
 Bjurström, Erling, *Spelar rocken någon roll? Kulturell reproduktion och ungdomars musiksmak* (Stockholm 1993)
 Björnberg, Alf, *En liten sång som alla andra: Melodifestivalen 1959–1983* (Göteborg 1987)
 Björnberg, Alf, »Structural relationships of music and images in music video«, *Popular Music* 13:1, s. 51–74 (1994)
 Born, Georgina, *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde* (Berkeley, Los Angeles & London 1995)
 Brolinson, Per-Erik & Larsen, Holger, *När rocken slog i Sverige: svensk rockhistoria 1955–1965* (Solna 1984)
 Carpenter, Humphrey, *The envy of the world: Fifty years of the BBC Third Programme and Radio 3* (London 1996)
 Castegren, Nils, »Från Broman till Blomdahl: några anteckningar kring svensk radiomusik 1925–1965«, 40 år: *Sveriges Radio Årsbok* 1964, s. 116–134 (Stockholm 1964)
 Chanan, Michael, *Repeated takes: A short history of recording and its effects on music* (London & New York 1995)
Dagens Nyheter
 Dahlstedt, Sten, »Det sanna, det rätta och det sköna – en huvudlinje i svensk musikalisk modernism«, *Tonsättarens val*, red. Björn Billing, s. 11–46 (Stockholm 1993)
 Edström, Olle, *På begäran: Svenska Musikerförbundet 1907–1982*

- (Stockholm 1982)
- Edström, Olle, »Hur schottis blev bonnjazz, eller hur svensk foxtrot besegrade jazzen, eller har afro-amerikansk musik funnits i Sverige?«, *Etnomusikologian vuosikirja* 1987–88, s. 54–81 (1988)
- Edström, Olle, »Vi ska gå på restaurang och höra på musik: om reception av restaurangmusik och annan 'mellanmusik'«, *Svensk tidskrift för musikforskning* 71, s. 77–112 (1990)
- Edström, Olle, »The place and value of Middle Music«, *Svensk tidskrift för musikforskning* 74:1, s. 7–60 (1992)
- Edström, Olle, *Göteborgs rika musikliv: en översikt mellan världskrigen* (Göteborg 1996)
- Edström, Olle, *Harmoniskt samspel: sjuttiofem år med STIM* (Stockholm 1998)
- Erkänn musiken! Den stora musikdebatten* (Stockholm 1957)
- Fornäs, Johan, *Tältprojektet: musikteater som manifestation* (Stockholm & Göteborg 1985)
- Frith, Simon, »The pleasures of the hearth: The making of BBC light entertainment«, *Music for pleasure: Essays in the sociology of pop*, s. 24–44 (Cambridge 1988)
- Grönköpings Veckoblad*
- Hultberg, Teddy, »That noise called music«, *Notera tiden*, red. Erik Wallrup, s. 171–209 (Stockholm 1996)
- Hört och sett: radio och television 1925–1974* (Stockholm 1974)
- Laing, Dave, *The sound of our time* (London 1969)
- van der Lee, Pedro, »Latin American influences in Swedish popular music«, *Popular Music and Society* 21:2 (Summer 1997), s. 17–45 (1998)
- Lilliestam, Lars, *Svensk rock: musik – lyrik – historik* (Göteborg 1998)
- Lindberg, Boel, *Mellan provins och parnass: John Fernström i svenskt musikliv* (Lund 1997)
- Löfgren, Orvar, »Medierna i nationsbygget: hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt«, *Medier och kulturer*, red. Ulf Hanerz, s. 85–120 (Stockholm 1990)

- Musiken i Sverige IV*, red. Leif Jonsson & Hans Åstrand (Stockholm 1994)
- Myggans nöjeslexikon* (Höganäs 1989–93)
- Nationalencyklopedins ordbok* (Höganäs 1995–96)
- Nielsen, Per Drud, *Studier i hverdagsmusikkens sociologi* (Århus 1981)
- Radiolyssnaren*
- Radiotjänst: en bok om programmet och lyssnarna* (Stockholm 1929)
- Ramsten, Märta, *Återklang: svensk folkmusik i förändring 1950–1980* (Göteborg 1992)
- Rock around the clock – Saturday night fever*, utg. av Dominique Muzic-Club (Vara u.å.)
- Röster i radio/Röster i radio-TV*
- Röster om radio: intryck och erfarenheter av tio års svensk rundradio* (Stockholm 1934)
- Schmidt, Hans-Christian, *Filmmusik* (Kassel 1982)
- Sjögren, Olle, *Den goda underhållningen: nöjesgenrer och artister i Sveriges radio och TV 1945–1995*, Skrifter utgivna av Stiftelsen Etermedierna i Sverige nr 4 (Stockholm 1997)
- Sjögren, Olle, »'Det är tidens melodi': från jazzmyt till swingfilm och ungdomsscen«, *Från flygdröm till swingscen: ungdom och modernitet på 1930-talet*, red. Mats Franzén (Lund; u.u.)
- Sohlmans musiklexikon* (Stockholm 1975–79)
- Svensktoppen 1962–1974*, utg. av Dominique Muzic-Club (Vara u.å.)
- Tio i topp 1961–1974*, utg. av Dominique Muzic-Club (Vara u.å.)
- Tjugofem år med Sveriges Radio* (Stockholm 1949)
- Valkare, Gunnar, *Det audiografiska fältet: om musikens förhållande till skriften och den unge Bo Nilssons strategier* (Göteborg 1997)
- Wallner, Bo, *40-tal: en klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet* (Stockholm 1971)
- Wiggen, Knut, *De två musikkulturerna* (Stockholm 1972)

Bildkällor

Omslag: Olle Karud

- S. 23 SVT Bild, Jarl Ekenryd
- 53 SVT Bild, Bertil Danielsson
- 68 SVT Bild, Sören Hoffman
- 83 SVT Bild, Ulf Strähle
- 91 SVT Bild, Ulf Strähle
- 107 SVT Bild
- 121 SVT Bild, Roland Andersson
- 134 SVT Bild, Bertil S-son Åberg
- 143 SVT Bild, Bo Arrhed
- 188 SVT Bild
- 192 SVT Bild
- 222 *Röster i radio-TV 47/1957*
- 247 SVT Bild, Bo Arrhed
- 262 SVT Bild, Bo Arrhed
- 279 SVT Bild, Bo-Aje Mellin
- 300 SVT Bild
- 310 SVT Bild, Bo-Aje Mellin

Innehållsförteckning CD

1. Eric Westberg: *Gask*. Göteborgs symfoniorkester; dirigent: Sixten Eckerberg; uppläsare: Ingemar von Heijne. Stycket sänt i radio första gången den 17 april 1931; denna inspelning dock gjord den 30 augusti 1959. (4'17")
2. Carl-Åke Wadsten: »O min Carl Gustaf«. Pianoackompanjemang; Hjalmar Meissner. Musik och text: E. Norlander. Inspe­lningen gjord 1932. (1'51")
3. Louis Armstrong: »Chinatown, my Chinatown«. Musik: J. Schwartz; text: W. Jerome. Inspe­lning från konsert på Auditorium i Stockholm den 26 oktober 1933. Konserten ej sänd i radio men delvis dokumenterad på lackskiva av Radiotjänst. (3'19")
4. »Tyrolertrio« ur operetten *Trollslottet*. Musik: K. Millöcker; text: A. Berla. Presentatör: Hjalmar Meissner. Från *Kabaret Kanariefågeln* den 25 januari 1934. (2'15")
5. The 5 Kentucky Singers: »In that great gettin' up morning«. Musik och text: trad. Introduktion: Karl Gerhard. Från ett program sänt den 14 september 1934. (2'30")
6. Sune Lundvalls orkester: »Sweet Sue«. Musik: V. Young. Från *I jazzton* den 18 februari 1935. (2'38")
7. Edvard Persson: »Nya barndomshemmet«. Musik: P. Dresser; text: Berco (B. Carlberg). Från musikkabareten *Herrarna ta ton* den 13 januari 1938. (3'08")
8. Ewert Granholm med Waldimirs orkester under ledning av Nils Castegren: »Fram till första billionen (Sparobligationsmarsch)«. Musik: S. Frykberg; text: A. Flodén. Från den 20

- april 1942. (3'08")
9. Charles Redland: »I'm looking over a four leaf clover«. Musik: H. Woods. Trickinspelning – Redland spelar själv samtliga instrument – gjord på lackskiva år 1949 för programmet *Lördagskväll*. (0'56")
 10. Nalens 21-mannaorkester: »Yesterday«. Solist: Putte Wickman. Musik: J. Kern; arr.: G. Theselius. Från *Jazzkonsert* den 10 januari 1949. (2'14")
 11. Sven-Eric Johansson (dammophon) och Göte Carlid (piano): *Fanfar för 50-talet*. Från *Nattövning* den 2 januari 1950. (0'27")
 12. Josh White: »T. B. blues«. Musik och text: trad. Introduktion: Olle Helander. Från *Blues och ballad* den 10 juni 1950. (2'55")
 13. Sten Broman kåserar kring »medeltidsmusik» och Hindemith. Från *Måndagssoaré* den 15 september 1952. (3'13")
 14. Willard Ringstrands hammondensemble: »In a Persian market«. Musik: A. Ketelbey. Inspelningen gjord den 29 april 1954. (2'44")
 15. Karl-Birger Blomdahl om musikkritiker. Programledare: Julius Rabe. Från *Musik och musikkritik* den 18 januari 1957. (2'29")
 16. Brita Borg; montage av musikmelodier. Arr.: P. Ramel. Från *Schlagertippen* den 10 januari 1960. (1'21")
 17. Svea Jansson, Lena Larsson och Ulrika Lindholm: »Nu är det soligt och varmt på näset«. Musik: trad.; text: C. A. Wetterbergh. Presentatörer: Matts Arnberg och Ulf Peder Olrog. Från *Sjung visan för mig* den 25 juni 1961. (4'35")
 18. Åke Brandel, Lennart Hall och Bo Strömstedt kommenterar Gene Vincents »Lotta lovin'«. Musik och text: B. Bedwell. Programledare: Britt Edwall. Från *Kapa topparna* den 21 mars 1963. (2'14")
 19. Mauricio Kagel: *Sur scène*. Medverkande: Alfred Feussner (recitation), Rolf Scharre (mim), Eduard Wollitz (sång), Alfons Kontarsky och Aloys Kontarsky (piano), Bernhard Kontarsky (slagverk); dirigent: tonsättaren. Från *Nutida musik-*

- koncert den 11 november 1963. (3'21")
20. Bengt-Arne Wallins orkester/inspelning ur radions folkmusikarkiv: »Vallåt från Mockfjärd«. Musik: trad.; arr.: B.-A. Wallin. Presentatör: Jörgen Cederberg. Ur *Le jazz de ville et le jazz des champs*; inspelningen gjord den 13 juli 1965. (3'33")
 21. The Mothers of Invention: *Petrusjka* / »Bristol stomp« / »Baby love« / »Big leg Emma« (medley). Musik och (i förekommande fall) text: I. Stravinskij / D. Appell och K. Mann / L. Dozier, B. Holland och E. Holland / F. Zappa. Inspelning från konsert i Stockholms konserthus den 30 september 1967. Konserten ej sänd i radio men dokumenterad av Sveriges Radio. (2'49")
 22. Folke Rabe: programintroduktion ackompanjerad av *Den underbara trädgården*. Musik: J. Bark. Från *Musikalisk nattstudio* den 7 november 1968. (2'06")
 23. Thomas Hellberg: *Pentagon* (collage). Från *Pop till 8* den 28 april 1971. (3'15")
 24. Peter Powell: programpresentation mellan »My sweet lord« och *Sonat i ciss-moll*. Cembalo: Rafael Puyana. Musik: G. Harrison / A. Soler; text: G. Harrison / -. Från *Dubbeltimmen* den 2 juli 1976. (1'32")
 25. Britt-Marie Swing: »Trallen«. Musik: R. Harris; text: M. Hallgren och L. Hansson. Presentatörer: Christina Mattsson och Ville Roempke. Från *Filikromen* den 18 april 1978. (1'57")
 26. Utdrag ur sändningarna från *Radio Kisum*. Presentatörer: Staffan Schmidt och Christian Ljunggren. Från den 14 november 1978. (2'53")
 27. Claes af Geijerstam: programintroduktion ackompanjerad av Mother's Finest: »Dis go dis way dis go dat way«. Musik: B. Borden, M. Keck, J. Kennedy, G. Moore, G. Murdock och J. Seay. Från *Rakt över disc me' Clabbe* den 27 juli 1979. (0'57")
 28. Kjell Alinge: programintroduktion ackompanjerad av Eva Dahlgren: »Eldorado«. Musik och text: B. Häggström och T. Lindh. Från *Eldorado* den 21 februari 1981. (2'56")
 29. Jacob Dahlin: programintroduktion ackompanjerad av sig-

natur sammansatt av inledningen till *Die Frau ohne Schatten*,
»Lovin', livin' and givin'« och »On the radio«. Musik: R.
Strauss / P. Davis och K. Stover / G. Moroder och D. Summer.
Från *Galaxen* den 16 maj 1984. (2'09'')

- Lindal, Kurt 99
 Lindberg, Christian 288
 Lindberg, Folke 106
 Lindberg, Helge 34
 Lindberg, Oskar 41, 49
 Lindblom, Henry 86
 Linde, Ulf 261
 Lindegren, Erik 144
 Lindell, Börje 77
 Linder, Bengt 151
 Linder, Erik Hjalmar 127
 Linder, Hans 110, 192, 240
 Lindfors, Lill 186
 Lindfors, Per 49, 60, 62, 76,
 88, 107, 112, 211
 Lindgren, Kurt 162, 228
 Lindh, Björn J:son 249
 Lindholm, Ulrika 261
 Lindqvist, Per 152
 Ling, Jan 133, 216, 217, 262
 Liszt, Franz 39
 Ljunggren, Christian 269,
 275
 Lunceford, Jimmy 89
 Lundberg, Alicia 231
 Lundberg, Arne S. 294
 Lundberg, Camilla 268
 Lundberg, Kerstin 167
 Lundell, Ulf 248, 314
 Lundén-Weldén, Gunnar
 138, 155
 Lundkvist, Per 157
 Lundsten, Ralph 225, 229
 Lutosławski, Witold 121
 Lönndahl, Lasse 164
 Madsén, Lars 65
 Magnusson, Gunda 316
 Malm, Krister 213, 260, 263
 Malmkvist, Siw 155, 174
 Malmsjö, Jan 197
 Mann, Tor 27, 47, 125
 Marklund, Nils 157
 Martinez, Ana 253
 Masreliez, Gunnel 159
 Mayerl, Billy 89
 McCartney, Paul 285
 Medaas, Ivar 261
 Meissner, Hjalmar 41, 50f
 Mellnäs, Arne 120, 214, 227
 Menotti, Gian Carlo 141
 Milhaud, Darius 39, 261
 Moberg, Carl-Allan 49, 60
 Morales, Olallo 22, 24, 27, 31
 Moreau, Janine 53
 Morthenson, Jan W. 120,
 225, 227, 229
 Mozart, Wolfgang Amadeus
 23, 24, 140, 210, 231, 284
 Musgrave, Thea 268
 Myrberg, Per 261
 Naumann, Siegfried 120,
 260, 297
 Nelson, Ricky 164
 Nerem, Bjarne 119
 Nerman, Bengt 261
 Nerman, Ture 261
 Nietzsche, Friedrich 60
 Nilson, Leo 225
 Nilsson, Bo 130, 144