SVENSKA TONSÄTTARE

BO LINDE

AV GÖRAN PERSSON

ATLANTIS

Bo Linde

Göran Persson

Bo Linde

ATLANTIS

KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIENS
SKRIFTSERIE NR 131

Kungl. Musikaliska Akademiens Publikationsnämnd
Ständige sekreteraren Tomas Löndahl
Docent Thomas Anderberg
Fil. dr Ursula Geisler
Redaktör Tony Lundman
Ljudkonstnär Åsa Stjerna
Professor Gunnar Ternhag
Redaktör Erik Wallrup

Atlantis, Stockholm
© Göran Persson 2013
© Bokförlaget Atlantis AB 2013
Omslag och grafisk form: Christer Jonson
Omslagsbilder:
Framsidan: målning av Pär Lindblad (1907–1981), konstnär verksam i Gävle. Privat ägo.
Baksidan: Bo Linde 1970. Foto: Kurt Elfström.

Tryckt och inbunden hos: Livonia Print, Riga, Lettland 2013
ISBN: *978-91-7353-657-8*
ISSN: *0374-5158*

www.atlantisbok.se

Innehåll

7 *Kungl. Musikaliska Akademiens förord*
9 Inledning
11 Tonsättaren som valp
17 En stilistisk kurs tas ut
27 Gävle–Wien–Gävle
39 Musik som går ut över gränser och folkskikt
51 Violinkonserten
59 Samtida Musik
73 Familjeliv i Gävle
83 Linde strider för sin konstsyn
93 Cellokonserten
103 Sommarkvällar i Boulognerskogen
115 Från allvar till tidsfördriv
123 Uppskruvat livstempo
133 Den sista resan
145 *Författarens tack*

147 VERKFÖRTECKNING
159 OMNÄMNDA LINDEVERK
161 PERSONREGISTER

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

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

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

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

Kungl. Musikaliska Akademien

UNDER MIN UPPVÄXT i Gävle under sextio- och sjuttiotalen var konserterna med Gävle symfoniorkester en inspirationskälla och början på ett liv med musiken. Bo Linde hann gå bort innan jag blev riktigt medveten om hans närvaro i staden. Men han kom snart tillbaka till mig, och jag närmade mig honom som musikkritiker. Nu upptäckte jag en tonsättare med stark integritet som hämtade sina musikestetiska ideal från Benjamin Britten, Béla Bartók och Sergej Prokofjev, men också en person som med tiden utvecklade en syn på musik som genom sin öppenhet var före sin tid. Med fascination och öppet sinne lyssnade han på den nya popmusiken, gav sig in i operettsammanhang och menade att elektronmusiken hade framtiden för sig. Till sist kunde han också ställa sig positiv till några av de modernismens företrädare han i tidigare skeden varit starkt kritisk mot.

Lindes liv blev onödigt kort. Efter hans död den 2 oktober 1970 spreds i artiklar och böcker uppfattningen att han avsiktligt trängts ut från de etablerade musiksammanhangen av modernismens företrädare. Hans musik hade inte fått den plats den förtjänade på de konsertgivande musikinstitutionernas program, vilket ledde till, menar man, att Linde gick i ofrivillig exil i Gävle och i sin förtvivlan började missbruka alkohol och därför dog i förtid. De som stod på samma sida som Linde i den estetiska debatten, framförallt klasskamraterna Jan Carlstedt och Hans Eklund från kompositionsklassen på Musik-

högskolan i Stockholm, använde hans bortgång som ett verktyg för att skuldbelägga sina meningsmotståndare. Bo Linde blev en musikens martyr i striden mellan modernism och traditionalism. Men var det verkligen så? Vad tänkte Linde själv?

Förutom att teckna ett porträtt av Bo Linde och hans musik, och i någon mån skapa en bild av hur det svenska musiklivet gestaltade sig under 1950- och 60-talen, vill jag i den här boken revidera uppfattningen att Bo Linde var ett offer för den modernistiska falangen inom svenskt musikliv.

Tonsättaren som valp

Bo Linde berättade gärna om hur han »föddes till ett infernaliskt oväsen från en orkester som spelade på nöjestemplet Maxim, som låg i det omedelbara grannskapet«. Kollisionen mellan de två olika världarna – den ömtåliga födelsen och musiken – bar på en sällsam, närmast filmisk kraft och blev till en metafor för hans eget livsöde, att vara på fel plats i fel tid. Händelsen utspelades på Södra Station i Gävle och natten den 31 december ska strax övergå i det nya året 1933. Enligt berättelsen pågår nyårsfesten med dans och musik för fullt när Bo Linde föds strax efter tolvslaget i familjens lägenhet som låg inrymd i stationshuset, där hans pappa Anders Knut Linde arbetade som stins.

Den här historien om hans tillkomst är emellertid inte sann. Nöjestemplet Maxim i Gävle öppnades först i början av 1940-talet och låg i själva stationshuset Södra Station. Då hade familjen Linde sedan flera år flyttat därifrån. Det fanns sannolikt ingen musik och heller inget oväsen runt Bo Linde när han föddes. Däremot är det helt riktigt att familjen hade en tjänstebostad i Stationshuset 1933. Lägenheten bestod, som Stig Linde, Bos äldre bror minns det, av några rum på övervåningen. Det är länge sedan och minnesbilden inte helt klar. Huset byggdes i mitten av 1920-talet för att möta de ökade resandeströmmarna från nya Ostkustbanan, och Anders Knut Lindes tjänst som stationsinspektör – stins – var en chefsfunktion som krävde närvaro i stationen vid olika tider på dygnet.

Järnvägen och tågtrafiken är en ständig följeslagare i familjen Lindes liv. Anders Knut Linde kom från Hedesunda några mil utanför Gävle där Lindes farfar Olof arbetade som banvakt. Anders Knut titulerade sig hela livet som järnvägstjänsteman, ett arbete som också förde med sig en del förmåner som senare skulle underlätta för Bo Linde. Även musiken var närvarande i vardagen. Bo Lindes mamma Karin var en omvittnat begåvad sångerska, och hennes far, Bos morfar, var duktig amatörmusiker. Karin var uppvuxen i norduppländska Söderfors där föräldrarna drev en målerifirma. När Bo Linde föddes var de äldre bröderna Sören och Stig sju och fyra år. Sex år senare föddes brodern Mats. Familjen hade flyttat till Gävle 1932 från lilla Njurunda utanför Sundsvall, dit pappans järnvägsarbete hade fört dem.

Bara några månader efter Bo Lindes födelse tvingades Uppsala-Gefle Jernvägs AB, som ägde en stor del av Ostkustbanan och trafikerade Södra Station, av ekonomiska skäl att låta verksamheten övertas av staten. Stationsverksamheten lades ner och byggnaden blev kontorshus för SJ och lokal för fritidsföreningar. Familjen Linde utlokaliserades till Korsån, ett litet samhälle utanför Hofors efter tågsträckan mellan Falun och Sandviken.

När det var dags för Bo Linde att börja skolan 1941 hade familjen emellertid flyttat tillbaka till Gävle igen och hyrde en lägenhet på Norra Kopparslagargatan 20, i korsningen mot en av stadens större gator, Staketgatan, inte långt från centrum. Alldeles i närheten ligger fortfarande Gävle Teater som bara några år senare skulle bli en viktig punkt i tillvaron för Bo Linde. I fastigheten på Kopparslagargatan låg också Wahlbergs piano, en välkänd firma i Gävle vid den här tiden när hemmamusicerandet fortfarande var vanligt. Pianoförsäljaren Erik Wahlberg lät Bo Linde komma och gå mer eller mindre som han ville i

pianomagasinet. Det var vid den här tiden som musiken tog tag i Bo Linde och vägrade släppa taget. Pianot blev också Bo Lindes huvudinstrument. När det väl visade sig att han kunde spela hela stycken på piano kom det som en överraskning för familjen eftersom det inte fanns något instrument i hemmet. På uppmaning av Wahlberg köpte därefter familjen ett piano.

I tredje klass, 1943, fick Bo Linde en ny skollärare, Elsa Ozarowsky. Hon hade ett omvittnat stort engagemang för sina elever och var viktig för Lindes utveckling under skolåren. Förutom att hon uppmärksammade hans särskilda intresse för musik gav hon honom även extra språklektioner utanför ordinarie skolschema. I en artikel med rubriken »Tonsättaren som valp«, Nutida Musik 1967/68, skrev Bo Linde att det var vid den här tiden han bestämde sig för att bli tonsättare.

> När jag första gången skolkade från skolan var jag tio år. Brottet – som jag nu hoppas är preskriberat – får Sibelius ta ansvaret för i sin himmel. Efter en Dagens Dikt spelades nämligen finalen ur hans »femma« och den musiken drabbade mig med så våldsam kraft att jag blev helt omtöcknad. Jag tappade allt intresse för att på eftermiddagen – efter denna berusande insyn i en ny värld – sätta mig på skolbänken och läsa om Kanadas spannmålsskördar och dylika efemära ting. Jag förtog i stället Martin Ljungs klassiska replik och utropade: jag ska bli tonsättare!

I början av 1900-talet var Gävle Sveriges femte största stad. Det var en stad med levande hamnkvarter, internationella kontakter och starka varumärken som Gevalia och Ahlgrens. Samtidigt ansågs allmänt att bildningsnivån i regionen var för låg, liksom på en del andra håll i landet. Som ett led i ökade bildningsambi-

tioner ingick Gävle ett avtal med staten och grundade 1912 en symfoniorkester. Ur ett samhällsnyttigt perspektiv skulle den med klassisk musik inspirera publiken att söka sig till bra kultur och bildande intressen. Av samma skäl startades samtidigt symfoniorkestrar i Helsingborg och Norrköping. Just detta faktum att Gävle hade en symfoniorkester kom att på flera sätt få stor betydelse för Bo Linde. Orkestern uruppförde flera av hans verk och i många av Lindes musikkrönikor och recensioner var konserter med symfoniorkestern i fokus.

Den konstnärlige ledaren och chefdirigenten för Gävle Symfoniorkester under Bo Lindes skolår var Eric Bengtson. Han hade studerat i Wien, Paris och Berlin och kom till Gävle 1939. Han hade tidigare arbetat för Svensk Filmindustri men var också känd som initiativtagaren till en serie midnattskonserter på Nationalmuseum i Stockholm, där han gärna presenterade musik av unga svenska tonsättare. Eric Bengtson, skulle det visa sig, kom att bli viktig för Bo Lindes musikaliska bildning.

Bo Linde var inte något blygsamt barn, även om han inte tillhörde busgänget i skolan. Han var duktig i idrott och hade god självkänsla, vilket gjorde att han kunde ägna sig åt sina intressen även när de inte delades av skolkamraterna. Han hade exempelvis sparat ihop pengar för att kunna köpa sig en egen bibel som han intensivt fördjupade sig i, något som tycks ha handlat mer om ett behov att stilla en nyfikenhet än om ett sökande efter andlighet.

Han ville gärna ta plats, framträda och presentera sig när tillfälle gavs. På en terminsavslutning spelade han ett eget andante cantabile och en sång av honom framfördes av, som han själv beskrev det, »en kissnervös tös«.

En lärare uppmärksammade Lindes musikaliska brådmogenhet och förstod att han för att kunna utvecklas behövde någon

som kunde ge honom tillräcklig musikalisk stimulans. Läraren fick kontakt med Eric Bengtson som under en följd av år hade rollen som beskyddare och mentor för Linde.

Och Bengtson satte, i alla fall enligt Bo Linde själv, i hans händer »först Bergensons, sedan Höffdings harmonilära och samtidigt med det *Grundlagen des mehrstimmigen Satzes* av Wilhelm Klatte och Herman Grabners *Allgemeine Musiklehre*«. Eric Bengtson ansåg också att det var viktigt att han grundligt studerade Knud Jeppesens lärobok i vokalpolyfoni, som är en bibel för alla som vill lära sig hemligheterna med och vidden av kontrapunkt, framförallt med utgångspunkt från Palestrinas och Orlando di Lassos musik. Linde skulle enligt Bengtsons högst privata studieplan även studera Rimskij-Korsakovs instrumentationslära.

Bo Linde var vid den här tiden – han fick kontakt med Eric Bengtson när han var tolv, tretton år – intensiv, nästan överaktiv och slukade allt som hade med musik att göra. På något sätt hade skolan och Eric Bengtson gjort en överenskommelse om att Bo Linde ibland kunde avvika från skollektionerna för att i stället sitta och lyssna på orkesterrepetitionerna i Gävle Teater, »till priset av skolkompisarnas påtagligt dokumenterade avundsjuka«, skriver Linde i sin självbiografiska artikel i Nutida Musik. Linde fick också utrymme att visa sin musikaliska förmåga. »Musik B.L. klass 6«, står det uppe i högra hörnet av sången *Årstiderna* till en text av Zacharias Topelius som publicerades i Tidskrift för Gävle Folkskola 1946. Den har drag av koral och är mycket enkelt uppbyggd. Man kan anta att sången skulle sjungas vid skolavslutningen samma år. Texten börjar »Uti den vackra våren« och pianostämman stödjer effektivt de båda sångstämmorna, vilket gör dem enkla att sjunga.

Bo Linde fick lektioner i pianospel av May Bökman, som var

verksam som musiklärare och pianist i Gävle under mitten av 1940-talet. Pianohandlaren Wahlberg hade ordnat kontakten. Och det var pianot som stod i centrum för Bo Lindes musikaliska aktiviteter under de här åren. Han komponerade *Sex studier för piano*, och sannolikt hade han redan här siktet inställt på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, eller Ackis som den oftast kallades för sin historiska koppling till Musikaliska Akademien. I december 1947, han var då fjorton år gammal, började han skriva på en pianokonsert som blev klar i april året efter.

Ännu hade Bo Linde inte några särskilda originalitetskrav utan redovisade i stället i musiken gärna sina inspirationskällor. Här finns stildrag av Bach, Beethoven och ryska förebilder som Prokofjev och Stravinsky inympade. Att sången *Årstiderna* var tänkt att sjungas av skolelever är uppenbart och Linde anpassade nivån till det. I pianokonserten sväller han i stället ut i ungdomlig lust att erövra det virtuosa och möjligen också imponera med sin egen talang som pianist. Han bifogade konserten i ansökningshandlingarna till Musikhögskolan och blev antagen som den yngste eleven i Lars-Erik Larssons kompositionsklass, där han började hösten 1948.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

Bo Linde, »Tonsättaren som valp«, artikel i Nutida Musik nr 1–2, 1967/68, där tonsättaren själv beskriver sin uppväxt i Gävle och hur livet med musiken började.

Bo Linde – Människan, kritikern, verket av Stig Jacobsson och Ulf Jönsson är en detaljrik framställning om Lindes liv och verk (Kultur Gävle, 1999).

Stig Jacobsson, »Bo Linde – Ett tonsättarporträtt«, Tonfallet Special, bilaga i Tonfallet nr 12, 1983.

Bo Lindes bror Stig Linde har berättat för mig om lägenheten i Södra Station i Gävle.

Några inspelningar av Bo Lindes tidigaste ungdomsverk finns inte att tillgå, men för den som vill fördjupa sig i hans musik finns många verk i manuskript i STIM/Svensk Musiks arkiv och på Statens Musikbibliotek. Sången *Årstiderna* finns återgiven (noter) i Tonfallet Special (se ovan).

En stilistisk kurs tas ut

Bo Linde var bara femton år när han började i professor Lars-Erik Larssons kompositionsklass på Musikhögskolan i Stockholm. Lars-Erik Larsson hade ett förflutet på Radiotjänst där hans roll var att både komponera och dirigera. Med verk som *Pastoralsvit* och *Förklädd gud* och krigsårens samarbeten med författaren Alf Henrikson var han så nära att vara en folkhemstonsättare någon kompositör någonsin har varit i Sverige. Med lätt handlag skapade han musik som ibland kunde dra åt stilfull underhållning, men han komponerade också betydligt kärvare musik med utgångspunkt i modernismens estetik.

I sin ansökan till Lars-Erik Larssons kompositionsklass hade Bo Linde bland annat skickat med en pianokonsert, laddad med stilimpulser från Bach till Prokofjev. Den var tillräckligt övertygande för att Larsson skulle anta den unge Linde i kompositionsklassen tillsammans med bland andra Hans Eklund, som kom från grannstaden Sandviken, Maurice Karkoff och Jan Carlstedt, som alla var flera år äldre. Av en radiointervju med Karkoff och Linde strax efter terminsstarten 1948 framgår att de inte hört varandras musik. Karkoff tyckte det var besvärligt att tala om sin egen stil och Linde hänvisade till omvärldens uppfattning att han tagit intryck av rysk musik, men sa även att han »nog inte hunnit bli så linjär ännu«. Det framkom också att han fortfarande bodde i Gävle och reste till lektionerna i Stockholm. Pappans arbete som tjänsteman inom SJ gav honom fria

tågresor vilket underlättade det arrangemanget.

På skolbänken var Linde snabb i både tanke och handling, han grubblade inte och hyste sällan några tvivel. Hans Eklund:

> Mitt första möte med Bosse skedde vid ett prov till kompositionsklassen. Några förhoppningsfulla, däribland jag,
> 18 skulle knåpa ihop ett i mitt tycke svårt kontrapunktprov. In kommer en på samma gång skärpt ung man på 15 vårar – inte olik Schostakowitsch – tittar snabbt på uppgiften, sätter sig ner och löser den på ca tio minuter till vakthavande lärares förvåning. På vederbörandes fråga om han kollat allt kommer svaret självsäkert: – Javisst, det är rätt. Varpå Bo Linde försvinner med blixtens hastighet, kvarlämnande resten av oss med något förvånade hästansikten.

Bilden Eklund ger kan naturligtvis vara färgad av deras musikaliska gemenskap och den personliga kontakt de hade genom åren. Den är hämtad ur artikeln »Hågkomster av Bo Linde« som publicerades i tidskriften Musikrevy en kort tid efter Lindes bortgång. I slutet av första terminen som kompositionselev, november och december 1948, komponerade Linde fyra sonatiner – för piano solo, oboe och piano, trumpet och piano samt cello och piano. När de nordiska konservatorieeleverna följande höst samlades för en gemensam konsert representerades Musikhögskolans kompositionsklass av Bo Linde och cellosonatinen. Linde spelade själv pianostämman och en annan elev cello. Mottagandet var kluvet men det generella omdömet blev ändå att den unge Gävleeleven ansågs vara ett intressant namn att följa i framtiden. Kanske hade man charmats av energin och den – även för den senare Linde – karaktäristiska framåtdrivande kraften, skapad av en kombination av rytmiska upprepningar

Bo Lindes far Anders Knut Linde vid Valbo station utanför Gävle 1962. Hans arbete som tjänsteman inom järnvägen gav Bo Linde fria tågresor till Stockholm under studietiden.

och melodiska linjer med övervägande stegvisa rörelser. Redan här fanns en distinkt personlig stil. Framförallt framträder med tydlig skärpa melodikens generativa drag, där han upprepar ett tematiskt material med förändringar som konsekvent bygger på det närmast föregående.

Förutom undervisning i komposition omfattade studierna på Musikhögskolan lektioner i pianospel för Olof Wibergh. Men Linde var egentligen mest intresserad av att spela sina egna kompositioner och lyckades mindre bra med andra kompositörers musik. Han visade heller inget större intresse för standardrepertoaren för piano. Han utvecklade så att säga ett pianospel som var anpassat till hans egna kompositioner. Utanför den egna musikaliska klangsfären fick han däremot genast problem och han hade svårigheter att tolka andras musikaliska avsikter.

Länge hade Linde kontakt med sin lärarinna Elsa Ozarowsky från skoltiden i Gävle och henne tillägnade han 1949 *Children's vacation* för två pianon. Inför en konsert i Fylkingens regi i Stockholm 1951, där han själv spelade ena pianot och Lars Sellergren det andra, skrev han:

> Svitens engelska titlar äro föranledda av att den är tillägnad den lärarinna vilken undervisade mig i engelska under skoltiden, och då jag själv befann mig på ferier fick den namnet »Children's vacation«.

Den här »skollovmusiken« av den sextonårige Linde börjar med en lekfull *Dance*. Stämmorna i de båda pianona jagar och driver på varandra och den rytmiska och framåtdrivande energin är påtaglig. Bo Linde hade tidigt tagit intryck av Prokofjev och refererade ofta och gärna till hans musikaliska sarkasmer och

menade att det i musiken fanns, som han kallade det, illusoriska drag. Exakt vad han menade är inte så lätt att avgöra, men de impulser som Bo Linde hämtade från Prokofjev lyser fram med klart sken i *Children's vacation*. Verket recenserades av flera tidningar efter framförandet på Fylkingen. Ingmar Bengtsson – senare välkänd professor i musikvetenskap vid Uppsala universitet – var mycket uppskattande och skrev i Svenska Dagbladet att det var ett »varsel om en musikalisk 50-talism«.

Under studietiden hade Linde skrivit en andra pianokonsert som han själv var mycket nöjd med. Ändå väljer han *Sinfonia fantasia*, komponerad hösten 1951, som opus 1 i sin verkförteckning, ett ensatsigt verk för stor orkester, inklusive piano, med omkring 20 minuters speltid. När han komponerade denna symfoniska fantasi var han nitton år och fortfarande student på Musikhögskolan. I detta hans första opus märks stilimpulser från läraren Lars-Erik Larsson men även försök och experiment att hitta nya vägar för en personligt färgad musik.

Inledningens långsamma, nästan prövande lento tranquillo presenterar de tematiska huvuddragen simultant, inflätade i varandra till en transparent kontrapunktisk väv. Klangerna är drömska; dovt slagverk, horn, solocello, klarinett. Gesterna är svepande och karaktären är till en början begrundande, tankfull och pendlande mellan ljus och mörker. Tonsättarens färdigheter i orkesterbehandling redovisas, med nästan tågimiterande inslag där hela orkestern sätts i rörelse men också skinande klanger och eleganta överlagringar. I en artikel i Röster i Radio menade Bo Linde att verket »är strängt formellt uppbyggt« och därför förtjänar att betecknas som symfoni men att det fått tillägget »fantasi« eftersom det inte följer de vanliga formstrukturerna. Visst finns här en samlande tematik, en tredelad form och en genomgående klanglig atmosfär, men än hade inte Linde full

kontroll över orkesterapparaten och det hela är också relativt rapsodiskt utformat.

Sinfonia fantasia opus 1 uruppfördes vid de nordiska musikkonservatoriernas musikfest – Nordiska musikdagarna – i Oslo 1952. I april samma år blev han klar med sina kompositionsstudier på Musikhögskolan. Den sista tiden som student behövde

han inte längre pendla från Gävle utan bodde i en liten lägenhet i Bromma.

Efter åren på Musikhögskolan återvände han till Gävle där han fortfarande hade sitt eget rum hos föräldrarna. Han inledde nu sitt mångåriga medarbetarskap som musikskriftställare i Gefle Dagblad, vilket kändes mer lockande än att vara kvar i Stockholm utan något konkret att ta sig för. Hans första text var en lång sammanfattande rapport från de Nordiska musikdagarna där hans egen *Sinfonia fantasia* ju uruppförts.

Bo Linde tog redan tidigt ut en stilistisk kurs som han sedan behöll livet ut, och i någon bemärkelse var hans komponerande intuitivt och enkelt. Han hade en mycket intensiv läggning och skrev artiklar och musik i hög fart; under 1950-talets första år *Annas sagor* för sopran och piano opus 2 och *Ballet Blanc* för orkester opus 3, en balettsvit i två delar. Baletten uruppfördes många år senare, 1969, sannolikt som ett resultat av det nära samarbetet han under åren hade med dirigenten för Gävle symfoniorkester, Rainer Miedel. I samband med uruppförandet kommenterade Linde:

> Så där vid 17-årsåldern hade jag för fyrhändigt piano skisserat musik till en tänkt »vit balett« – alltså en sådan som är helt abstrakt utan någon direkt handling. Jag instrumenterade dessa stycken, som ska försöka återge ett vanligt formellt balettskeende: Successivt kommer

dansarna in, de formerar sig, övar sig, utför allehanda konststycken och avvecklar sig lika successivt från scenen. Den enda ursäkten för att dessa elevtongångar nu har drabbat gävlemusikerna står att läsa i konsertrubriken: »Ovanlig musik« – det andra ledet »Rolig musik« är jag långt ifrån säker att kunna stå för. Än mindre säker är jag om musiken överhuvudtaget är dansant (kanske inte ens spelbar). Rainer Miedel får skylla sig själv! Till tröst för mig själv kan dock nämnas att Lars-Erik Larsson översåg med det omogna tonspråket.

Miedel menade att den här »abstrakta« balettmusiken egentligen var tillräckligt ovanlig och underhållande för att tas vidare också utanför Gävle, men så blev det inte. När Linde vid det här tillfället, sjutton år efter tillkomsten, kommenterade *Ballet Blanc*, var han lite avståndstagande och ville hellre lyfta fram den mer allvarligt syftande sinfonian opus 1. Han påstod också felaktigt att den uruppfördes av Tor Mann, som visserligen framförde den, men det var Filharmonisk selskaps orkester under Øivin Fjeldstad som framförde den första gången vid de nordiska konservatoriernas konsert i Oslo 1952.

Under våren 1953 slutförde han sin pianotrio opus 5 och skickade den omedelbart till sin äldre kollega Kurt Atterberg med dedikationen »Till Kurt Atterberg i beundran och tacksamhet« inskrivet i partituret. Det var kanske ett sätt för Bo Linde att säga tack för pengarna. I samband med sin examen från Musikhögskolan hade han nämligen fått ett stipendium på 2 000 kronor för utlandsstudier av Musikaliska Akademien. Samtidigt var det en för tiden typisk stilpolitisk handling, ett sätt att välja sida.

Den långsamma första satsen kretsar kring tonen g som får

olika betydelser och funktion genom en skiftande harmonisk och melodisk kontext, framförallt som ters i tonarterna Ess-dur och e-moll. Men musiken lider brist på fantasi och de stegvisa parallella ackorden klingar tomt. Andra satsen är ett allegro robusto med ett mer utvecklat melodiskt flöde och vändningar som skulle kunna härledas till svensk folkton, men det tycks som om Linde inte haft tillräckligt med tålamod, eller ens brytt sig om, att här hitta det specifikt personliga, även om musiken är tydlig i sin stilistiska ambition. I tredje och sista satsen återkommer tonen g som ett fokus som det omgivande melodiska och harmoniska materialet förhåller sig till. Trions klangliga uppbyggnad vilar i huvudsak just på brytningen mellan Ess-dur och e-moll; första satsen är också noterad med tre b-förtecken (Ess-dur) medan sista satsen är noterad med ett korsförtecken (e-moll).

Kurt Atterberg som trion tillägnades hade arbetat sig fram till en ställning som makthavare i det svenska musiklivet som förmodligen ingen uppnått vare sig tidigare eller senare. Han hade varit Föreningen Svenska Tonsättares ordförande under många år fram till 1947, ordförande i Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå, STIM, 1924–43 och, i det här sammanhanget viktigast av allt, han var Musikaliska Akademiens ständige sekreterare 1940–53, en befattning som då möjligen var än mer central än i dag. Ständige sekreteraren hade direkt inflytande över vilka som skulle komma i fråga för Akademiens stipendier. Atterberg, som var född 1887, hade slagit fast att melodin var musikens själva grundämne och om bara den var hållfast och god och kompositören i övrigt höll sig till de klassiska och romantiska musikidealen var det en garanti för musikalisk kvalitet. Den nya tidens intellektuella och analyserande förhållningssätt upplevde han som tomt sökande efter originalitet. En uppfattning som till stora delar delades av Linde.

Under 1944 hade Måndagsgruppen bildats, en informell studie- och diskussionsgrupp kring musikestetiska frågor med tonsättarna Karl-Birger Blomdahl, Sven-Erik Bäck och Ingvar Lidholm som förgrundsgestalter. De hade inspirerats av Paul Hindemith och Hilding Rosenberg och gick nu i spetsen för den nya sakligheten. I ett debattnummer av tidskriften Prisma 1948 resonerade Blomdahl och Bäck kring konst och livssyn, tonsättaren, samtiden, omvärlden och publiken. Frågor om sanningskrav och kontaktbehov ställdes på sin spets – det var viktiga ställningstaganden och en diskussion som många kopplade till musikens utformning; hur den lät. Den musikestetiska klyfta som hade uppstått under 1940-talet skulle senare komma att vidgas ytterligare under 1950- och 1960-talen.

Striden som utkämpades mellan det gamla och det nya fördes med jämna mellanrum också offentligt. Atterberg var förste musikkritiker i Stockholms-Tidningen, en verksamhet han upprätthöll till 1957. I sina artiklar och recensioner formulerade han i skarpa ordalag hur illa han tyckte om de nya musikaliska idéer som bröt fram med den unga efterkrigsgenerationen.

När Linde dedicerade och skickade sin trio till Atterberg valde han alltså sida. Och Kurt Atterberg svarade Linde i ett brev den 15 maj 1953:

> Jag har försökt bilda mig en uppfattning om verket. De båda första satserna är verkligen högst fantasifulla men icke desto mindre konsekventa. Då jag säger att jag nog tycker bäst om sista satsen, är det inte därför att Ni skrivit att Ni haft min stråksvit i tankarna – det har jag svårt att märka – utan därför att det förefaller mig som om eder klangfantasi här gått andra vägar än de som äro på modet just nu.

På något sätt enades de därmed att de tillhörde olika generationer men ändå samma musikestetiska krets. En krets som inte ville vara en del av Måndagsgruppen. Som inte ville tillhöra avantgardet.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

I tidskriften Musikrevy publicerades 1970–71 en rad artiklar om Linde av Jan Carlstedt, Hans Eklund, Maurice Karkoff och Lars-Erik Larsson med flera vilka bland annat berör Lindes studietid.

I Gävle stadsarkiv finns alla de artiklar av Linde som publicerades i Gefle Dagblad. Här finns också en stor mängd programhäften med verkkommentarer till Gävle Symfoniorkesters uruppföranden av Lindes musik.

En fullödig presentation av Lars-Erik Larsson ger Carlhåkan Larsén i *Lars-Erik Larsson* (Atlantis, 2008).

Kurt Atterbergs roll i svenskt musikliv har beskrivits av Sten Hanson i *Det praktiska tonsätteriets historia. Föreningen Svenska tonsättare genom 75 år* (Edition Reimers, 1993). Hanson redogör också för den estetiska striden mellan de »diverterande« tonsättarna (efter *divertimento* som är italienska för tidsfördriv, förströelse) och de tonsättare som anslöt sig till Måndagsgruppen. Denna strid kan man också läsa om i Erland von Koch, *Musik och minnen* (Författarförlaget Fischer & Rye, 1989) och i Mats Arvidsons avhandling *Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki? Estetiska och sociala aspekter på svensk konstmusik 1945–1960* (Göteborgs universitet, 2007).

INSPELNINGAR

Sinfonia fantasia opus 1 finns i en inspelning med Gävle Symfoniorkester under Petter Sundkvist (Swedish Society Discofil SSACD 1133).

Gävle–Wien–Gävle

Inom loppet av tio dagar i juli månad 1953 komponerade Bo Linde *Semestersvit* opus 8 för stråkar, tillägnad sin före detta lärare. »Till prof. Lars-Erik Larsson med stort Tack« står skrivet på den första partitursidan. Här handlar det om betydligt mer uppsluppen och odramatisk musik än stråktrion han hade skickat till Atterberg. Det var en tid när de allra första charterresorna till Spanien ägde rum, och Linde, som tyckte om att underhålla, har låtit sig inspireras av sina egna semesterdrömmar. Inledningens ackord i celli – med en anvisning i partituret att de ska spelas som på en gitarr – och altviolinernas och violinernas stegvisa förlopp laddade med trioler, är en tillskruvad schablon av traditionell spansk musik.

Bara några veckor senare avslutade han arbetet med *Dans-Fantasi* opus 7 för violin och piano. Upprepningar och ibland brutalt kantiga pianoackord ställs mot den konstfullt och virtuost utskurna violinstämman. Redan här visar sig Lindes förmåga att använda sig av fiolens hela klang- och uttryckspotential, något som skulle bli ännu tydligare längre fram.

Under arbetet med *Dans-Fantasin* var Linde mitt uppe i förberedelserna inför sin första utlandsresa. För pengarna han fått från Musikaliska Akademien skulle han åka till Wien och studera dirigering och komponera. I augusti bar det av. Precis som med pianostudierna ville han mest skaffa sig insikter i orkesterledarens problematik för att bättre förstå hur hans egen musik skulle uppfattas och tas om hand av dirigenten, än för att på

allvar framföra andras musik. Tiden i Wien ägnade han också mest åt att komponera. Redan i september, en månad efter ankomsten till Österrike, var han klar med en stråkkvartett opus 9 där han förenar klanglig fantasi med personligt tilltal och formmässig balans.

I en kort exposition – Presentazione – introduceras fyra karaktäristiska teman, först en vemodig, harmoniskt välklingande sekvens av fallande breda arpeggion. Uttrycket är oskuldsfullt och sökande, som om någon rör sig avvaktande i en främmande men alls inte hotfull omgivning. Andra temat är ett hemlighetsfullt smygande och samtidigt lite sturskt pizzicato som bryter in i den pastorala bilden och skapar osäkerhet i den klangliga »miljö« som skapats av det inledande temat. Intensiteten tilltar ytterligare av det tredje temat som avlöser pizzicatot och hetsigt snurrar kring sitt eget centrum innan det fjärde temat bryter in som en serie intensiva höga och skarpt skriande ackord. I det tomrum som bildas när de klingar ut, byggs en mild men allvarlig, nästan kontemplativ durtreklang som återknyter till det inledande motivet och sluter cirkeln. Det är som om Linde låter det goda övervinna hoten från omgivningen.

I fyra satser, som övergår i varandra utan uppehåll, utvecklar Linde de fyra teman som presenterats. I den första återkommer han till en känsla av illusorisk och skör trygghet. Det inledande temat träder in i högt register och söker sig långsamt nedåt som mot en väntande stillhet, men så snart det når sin lägsta punkt börjar det oroligt röra sig, irra runt för att åter söka sig uppåt. När det till slut når sin ursprungliga höga utgångsposition dalar det åter som en förlösning till en vilopunkt. Men oron är ännu påtaglig. I en bearbetningsfas styckas temat upp i fragment och motrörelser som får väven att tätna och samtidigt anta en allt

skirare form innan den spricker ut i ett brett arpeggio som återknyter till inledningen.

Samtidigt har några stämmor övergått till markerade pizzicaton och driver det musikaliska förloppet obönhörligt mot andra satsens intensivt jagande pizzicatorörelser. Ibland spelar violinisterna på sina instrument som på en gitarr, vilket ger en lätt skevande klangbild, trots den uppsluppna karaktären. Det tredje temat träder nu in med hetsiga grubblerier och en nypa retfullhet. De ackompanjerande instrumenten jagar på med attackerande ackord och en motrörelse startar från var sitt håll i riktning mot centrum, mellanregistret. Där lyckas Linde på ett förbluffande sätt få klangerna att ackumuleras och liksom sugas in i ett svart hål, bara för att återkomma, men nu i en närmast förandligad form – som höga flageoletter.

Som ett tecken på något ständigt närvarande obehagligt skär det dissonanta fjärde temat in i den stillhet som just brett ut sig. Det pressas efterhand samman till en koncentrerad punkterad rytm. Men när inget ytterligare tillförs avtar kraften och stillheten breder ut sig, om än bara skenbart. Under ytan finns den lagrade energin från den tidigare punkterade rytmen som måste få bryta fram. En tematisk melodirörelse breder ut sig över ett allt större register och övergår i fallande violiner och snabba rytmiska glissandon. Intensiteten ökar och instrumenten möts i parallella punkterade ackord innan allt till slut landar i en låg slutton. Ovanför träder åter det inledande fallande arpeggiot in. Nu trängs varje tema som presenterats i expositionen och i de fyra föregående satserna samman till en tematisk kontrapunkt – en Conclusione – innan kvartetten dör ut i en öppnande tankfull rörelse, där cellon bär ner mot mörkret och en violin strålar upp i ljuset. En gest som sammanfattar kvartettens hela atmosfär av trygghet och fruktan, hotfullhet och ro.

Stråkkvartetten opus 9 är ett exempel på Lindes brådmogna inspiration. Han hade redan som fjortonåring komponerat en kvartett i C-dur och nu, fyllda tjugo, tycktes han helt och fullt behärska genren. Ändå återvände han till den bara en gång, i en kortare kvartettsats från 1966, *May Östberg in memoriam*, tillägnad Gävlekonstnärinnan vid hennes bortgång samma år.

Under de intensiva månaderna i Wien skrev Bo Linde förutom stråkkvartetten ytterligare ett av sina mest lyckade ungdomsverk, sonaten för violin och piano opus 10. Visserligen finns här eklektiska drag med inslag av både Béla Bartók och senromantisk virtuositet som gör att pianostämman ibland känns överlastad, men sonaten präglas av en omisskännligt nordisk ton kryddad med Lindes personligt gestaltade musikaliska lekfullhet och humor.

Som om man kom in mitt i ett redan pågående flöde startar sonaten med ett brusande pianoackompanjemang. Efter bara några takter sätter huvudtemat in i högt register med ett fallande intervall i violinen. Melodin hämtar ny energi och söker sig tillbaka till sin högsta punkt för att återigen låta sig falla. Men kraften avtar och rörelsen upphör. Några brutna ackord i pianot startar en rytmiserad ackompanjemangsfigur och en kontrasterande stigande violinrörelse leder till en genomföringsdel. Första temat återkommer och bearbetas, men nu med ett betydligt mer återhållet och snarare porlande än brusande pianoackompanjemang.

Andra satsen gungar igång med en siciliansk rytm. Temat är en lite avig uppåtgående skala som snabbt vänder ner till utgångspunkten. Genom upprepning och utvidgning utvecklas temat och blir alltmer omfattande och kraftfullt. Med pianots hackande oktaver blir klangen ibland påtagligt kantig, men rundas i en höjdpunkt som för tankarna till Rachmaninov.

I den lekfullt virtuosa tredje satsen mixas inslag av både nordiskt bondskt och referenser till Bartók och Prokofjev. Satsen har tempobeteckningen con brio och börjar som en brant färd i utförsbacke innan pianot övertar huvudrollen och leder över till i ett kontrasterande och betydligt mjukare andratema. Ett enkelt tvåtonsmotiv laddas med känslosamhet, och violinen ansluter åter till pianot. Det skarpt vinklade första temat återkommer innan sonatinen effektivt sätter punkt med ett rappt lågt pianoarpeggio följt av ett högt pizzicatoackord i violinen.

I Wien skrev Linde även två sånger för mezzosopran och piano eller orkester som fick opustalet 11, men just det har vid något senare tillfälle strukits över i partituret. Opus 11 blev i stället *Preludio e capriccio* för piano som tillägnades Wienkamraten och kurskollegan från Musikhögskolan, pianisten Baltzar Klingspor.

Vintern i Wien var fuktig och kall. Men Linde trivdes och just innan jul får han en reaktion på *Semestersviten* han skickade till Lars-Erik Larsson innan han lämnade Sverige.

19.12.1953

Käre Bo Linde!

Så här i årets elfte timma brukar man visst ta sig en funderare över vad man gjort och vad man bort göra under det gångna året. Man upptäcker att man försummat en hel del, och bl. a. har jag för min del försummat att skriva till er och tacka för den glada och trevliga semestersviten Ni tillägnat mig. Hjärtligt tack, käre vän! Tack även för flera trevliga brev. Det gläder mig mycket att höra från Er och jag upplevde på nytt min studievistelse i Wien för nära 25 år sedan. Det var faktiskt så att jag fick lust att fara dit igen, när jag läste Er entusiastiska skildring. Jag förmodar

att Ni liksom jag då gjorde, firade julen i Wien, det kan ju också vara en upplevelse …

Er tillgivne
Lars-Erik Larsson

Bo Linde tillbringade mycket riktigt julen i Wien och återvände till Gävle först under våren 1954. Under den här tiden skrev han färdigt några stycken för damkör och ett par mindre instrumentalverk, *Romantisk melodi* för violin och piano och *Cantabile* för cello och piano. Också den rapsodiska och kontrapunktiskt jagande *Preludio e capriccio* för piano opus 11 och konserten för piano och stråkar opus 12 fullbordades nu. I det senare stycket far återigen Béla Bartóks musikaliska ande som en skugga genom både de osymmetriska variationerna och de många motoriskt drivande avsnitten. Liksom *Preludio e capriccio* tillägnades konserten vännen Baltzar Klingspor.

Tillbaka i Gävle återupptog Bo Linde omedelbart sin verksamhet som skribent. Gefle Dagblad hade några år tidigare stärkt kulturredaktionen med en kulturansvarig journalist, Nils-Göran Hökby, som var mycket mån om musikmaterialet. När han skulle dra sig tillbaka utsåg han i sin tur Bengt Lundblad, som var tidningens musikkritiker, till chef för kultursidan. Det bidrog till att musikens roll på kulturavdelningen stärktes ytterligare och Lundblad vårdade ömt relationen med Linde som var en viktig frilanstillgång. När Linde kom till tidningen efter konserten han var satt att bevaka var han alltid mycket koncentrerad och knackade snabbt ner sin recension. Artiklarna där han gjorde större och mer övergripande betraktelser satt han ofta hemma och skrev, som när han för första gången, hösten 1954, på allvar gav sig in i stilkriget och samtalet om tonsättargenerationer.

> Detta nya komponistgarde kan i stort sett fördelas på två huvudgrupper […] 1) De som gått musikhögskolevägen och därigenom kommit i åtnjutande av Lars-Erik Larssons kompositionsundervisning samt 2) de som mer eller mindre privat studerat huvudsakligen för Karl-Birger Blomdahl. De utåt mest kända namnen ur den förra gruppen är: Jan Carlstedt, Maurice Karkoff, Hans Eklund samt Bo Linde allt efter ålder. Ur den senare gruppen kan nämnas t. ex. Gunnar Bucht, Lennart Hedvall, Gunnar Larsson, Hans Rytterqvist, som samtliga huvudsakligen haft den moderna musikens forum, konsertinstitutionen Fylkingen i Stockholm som språngbräda mot den vidare spridning som hittills bara kommit Bucht till del.

Efter ett resonemang i samma artikel om att det inte går att prata sig fram till huruvida musiken är av hög eller låg kvalitet eller att den ena gruppen är över- eller underlägsen den andra kom Linde ändå fram till att gruppen han själv tillhörde hade »viljan till att stå på fast mark genom att utforma musiken på ett praktiskt, tekniskt otadligt och – effektfullt sätt«. Och han ville förtydliga att effektfullt inte innebar något speciellt ytligt »utan får ses som uttryck för vår önskan att kunna göra musik tillgänglig för så många själar som möjligt. Inte bara för några speciellt 'utvalda' estetsnobbar alltså, som så mycket musik speciellt på 20- och 40-talet verkar vara skriven för.«

Efter sin inte särskilt omsorgsfullt maskerade kritik av kretsen kring Blomdahl verkar det som om Linde ännu mer än tidigare ville markera sin estetiska tillhörighet. Senare samma höst komponerade han *Gammalmodig svit* för stråkorkester opus 13 och *En munter uvertyr* för orkester opus 14. »Gammalmodig svit? Ja, det döpte jag den till eftersom melodierna är högst

spontant otidsenliga«, och »Uvertyren skrevs julen 1954 och jag hoppas att något av den glada stämningen från den tiden lyckats fastna inom sonatformens rätt konventionella väggar«, har han själv kommenterat sina verk i konsertprogram.

Hans ironiska kommentarer och artiklar kring modernismens sätt att betitla musik gör ju att hans egna verktitlar lyser fram som en högst medveten positionering. *Gammalmodig svit* och *En munter uvertyr* signalerar helt öppet orienteringen mot en musikantiskt inspirerad stil och markerar samtidigt hans avstånd från den inbrytande modernismens terminologi. Musiken står också mycket långt ifrån tidens mer utforskande och avantgardistiska strömningar.

En munter uvertyr inleds med en kort virvelkaskad som sätter igång piccolaflöjten, som i sin tur knuffar igång en glättig klarinett som leder över till en rutschbanelik utförslöpa i blåsinstrumenten. Det melodiska förloppet stannar aldrig av utan tar omedelbart sats igen och fortsätter med snabba, nästan hisnande melodiska berg-och-dalbaneåkningar. Det är en uppvisning i orkestreringskonst där den melodiskt komplexa väven genom hela uvertyren präglas av klanglig fantasifullhet. Det är ren underhållningsmusik som påminner om illustrationsmusik till tidiga amerikanska tecknade filmer.

Med stark upptaktskaraktär och kraftig accent på första slaget i tretakten inleds *Gammalmodig svit* som en rustik folkdans, full av energi. Efter första strofen i celli tar violastämman vid och utvecklar melodilinjen med rytmiseringar och ornament. Violinstämmorna lägger till ytterligare melodiska imitationer och en alltmer jagande rytmik skruvar upp komplexiteten. Förloppet komprimeras till upprepade uppåtstigande parallella ackordlöpningar och kulminerar med en kraftfull ackordisk motrörelse. Täta imiterande insatser och ackompanjemang med lösa sträng-

Till *En munter uvertyr* gjorde Bo Lindes bror Stig Linde en illustration på transparent papper. Tanken var att den skulle tryckas, men så blev det inte.

ar leder tillbaka till den inledande dansant bondska karaktären. Men det varar inte länge; dansen slutar och musiken upphör som en hotfull undran. Svaret kommer med en unison rusning, uppåt innan den vänder ner igen, utan att ge någon upplösning. Först efter en generalpaus och ytterligare en kraftfull och snabb motrörelse kan allt stanna av och övergå i svaret på den tidigare hotfulla stämningen – andra satsens pastorala karaktär.

Ett kort motiv med litet omfång – en inverterad cambiatafigur – utvecklas mot ökad komplexitetsgrad och intensitet. Satsen är tredelad med ett tydligt utmejslat tempohöjt mellanparti. Den är både i stilen och uttrycket helt lik romansen ur Lars-Erik Larssons *Pastoralsvit* från 1938. I tredje satsen återvänder Linde till den livfulla energiska karaktären från första satsen, men nu står det rustikt bondska tillbaka för större elegans. Första satsens tema var uppfordrande och stigande, men nu gestaltas i omvänd melodisk riktning något som påminner om ett strindbergskt yrväder. En ensam energisk stämma tar kommandot och får snart sällskap av flera som ibland följs åt, ibland går skilda vägar. Korta imiterande insatser pressas samman till en unison uppsamlingspunkt inför finaltakterna som har vissa klangliga drag gemensamma med Béla Bartóks *Musik för stränginstrument, slagverk och celesta*.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

Rika källor under mitt arbete med biografin har varit dels Bo Lindes egna artiklar i Gefle Dagblad, dels programbladen till konserter med Gävle Symfoniorkester, som uruppförde en stor del av Bo Lindes musik. Allt finns i Stadsarkivet i Gävle.

STIM/Svensk Musiks arkiv i Stockholm har gett mig tillgång till flera av Lindes partitur.

Om Gefle Dagblad och tidningens kulturredaktion under åren när Linde var verksam har jag talat med förre kulturredaktören Björn Widegren. Jag har också tagit del av Tord Bergkvists *Från Gefle Dagblad till MittMedia – 111 år av utveckling* (Nya Stiftelsen Gefle Dagblad, 2006).

INSPELNINGAR

Dans-Fantasi opus 7 finns i en inspelning med Ulf Wallin, violin, och Love Derwinger, piano (BIS-CD-631).

Sonat för violin och piano opus 10 finns med Emil Dekov och Carin Gille-Rybrant (BIS-CD-9).

Stråkkvartett opus 9 har spelats in med The Slovakian Quartet (Phono Suecia PSCD 16).

En munter uvertyr opus 14 finns med Gävle Symfoniorkester under Petter Sundkvist (Swedish Society Discofil SSACD 1132).

Musik som går ut över gränser och folkskikt

Inför en radioutsändning i december 1954 av *Sinfonia fantasia* med Radiotjänsts symfoniorkester under Tor Mann intervjuades den tjugoettårige Bo Linde av journalisten Alf Thoor i tidningen Röster i Radio: »Jag vill inte stå här och formulera något program eller precisera några bestämda ideal, jag vill vara musikant, jag vill musicera och försöka skriva bra musik.« Bakom hans uttalande låg hans redan tidigare så klart uttryckta positionering.

När Linde vid ett möte i maj 1955 skulle väljas in som ny medlem i Föreningen Svenska Tonsättare, gick det inte helt friktionsfritt. I alla fall inte enligt Lindes studiekamrat Hans Eklund, som var med på mötet. Flera av tonsättarna ska ha varit tveksamma och Karl-Birger Blomdahl reste sig och sa att »vi kan väl inte ha medlemmar i föreningen som skriver så banal musik!«

Blomdahl hade antagligen inte hört radioutsändningen av *Sinfonia fantasia*, som är i högsta grad allvarlig musik med en uttrycksmättnad som svårligen låter sig beskrivas som banal. Blomdahl fick heller inget gehör för sin åsikt och Linde valdes in i föreningen.

Någon månad tidigare hade Linde tagit emot statens tonsättarstipendium på 2 100 kronor. I en intervju i Gefle Dagblad i samband med stipendieutdelningen återkom han till sin egen uppfattning om musikestetik och falangbildning. Han hade nämligen presenterats som »icke-djuping« i samband med

ytterligare en radioutsändning, denna gång av konserten för piano och stråkar opus 12 och *En munter uvertyr*, som uruppförts på Gävle Teater några veckor tidigare.

> Det är förfärligt vad alla här i landet är givna på att gruppera komponister. Får man en gång en stämpel på sig behåller man den för evigt. Jag har inrangerats i fållan »icke djupingar«. Skriver man en lätt och trevlig sak blir den genast utställd som ytlig och banal. Det är, enligt min åsikt, betydligt svårare att skriva ljus musik än tyngre och mörkare. Jag anser själv att ett gott underhållningsstycke är mera värt än en falsk pretentiös symfoni. Nu kan jag tyvärr inte förstå varför jag kommit i fållan för »icke-djupingar«. Tor Mann sa nämligen efter min symfoniska fantasi att han tyckte, att jag inte skulle skriva så djupsinnigt. Mot det uttalandet verkar ju generaliseringarna dubbelt löjliga.

Konserten för piano och stråkar hade han, som vi sett tidigare, tillägnat Baltzar Klingspor. Men det blev han själv som uruppförde den, tillsammans med stråkarna ur Gävle Symfoniorkester som leddes av Gunnar Staern, just utsedd till ny chefdirigent för orkestern. Inför konserten intervjuades Linde av tidningen Expressen och artikeln infördes under vinjetten »Bekantas Bekanta«. Återigen handlade det om musikens karaktär och tillgänglighet. »Min stil kanske inte hör hemma här i Sverige. Jag tycker att vi ska ha musik som går ut över gränser och folkskikt«, deklarerade han för den utsände nöjesreportern. Vad Linde menade var att han ville skriva en musik som når många människor, samtidigt som han var noga med att poängtera att ambitionen att nå fram till lyssnaren »inte får ske på kvalitetens bekostnad«.

I konserten opus 12 finns ett motoriskt driv som känns igen från förebilderna Prokofjev och Bartók. Men Linde håller distansen till sina husgudar och han har redan utvecklat sin egen karaktäristiska stil. Ett snabbt punkterat motiv i orkestern utvecklas och varieras innan det leder över i breda långsamma stråk som till slut ackumuleras i en unison stämma. Det blir en ny startpunkt för pianots snabba och nästan maniskt upprepande av ett nytt motiv, besläktat med inledningen men utan den fallande punkterade rytmen. Musiken tycks beskriva ett framrusande fordon där omgivningens skiftningar blixtrar som ögonblicksbilder.

Andra satsens enkla barnvisetema är utformat efter den holländske salongsmusikkompositören Jonny Heykens *Ständchen* (*Serenade*). Det återkommer i en räcka sofistikerade och oregelbundna variationer där Linde effektivt bygger upp kontraster mellan skira stråkar och ett mörkt rullande piano. En fritt svävande impressionistisk pianokadens bildar satsens höjdpunkt och när stråkarna därefter återinträder har den ursprungliga bekymmerslösa stämningen ersatts av ett påtagligt allvar.

Finalen är inte uppbyggd med samma konsekventa logik utan mer rapsodiskt formad av fragment och infall, endast löst knutna till varandra. Den inledande kadensen består av rätt schablonartade gester, men landar i en låg puls där orkestern bryter in i ett växelspel mellan solostämma och stråkar. Energin har svårt att räcka till och förloppet övergår i breda stråkdrag med kraftfulla pianoackord, som emellertid inte tillför satsen ny kraft. En fallande linje i stråkarna kontrasteras mot pianots hamrande ackord, som återigen leder till ett långsammare melodiskt avsnitt. På nytt använder Linde pianot mer som slagverk. De olika ansatserna fullföljs inte helt utan bryts av med nytt material. Satsen avslutas med en sista kraftansträngning: snabba rytmise-

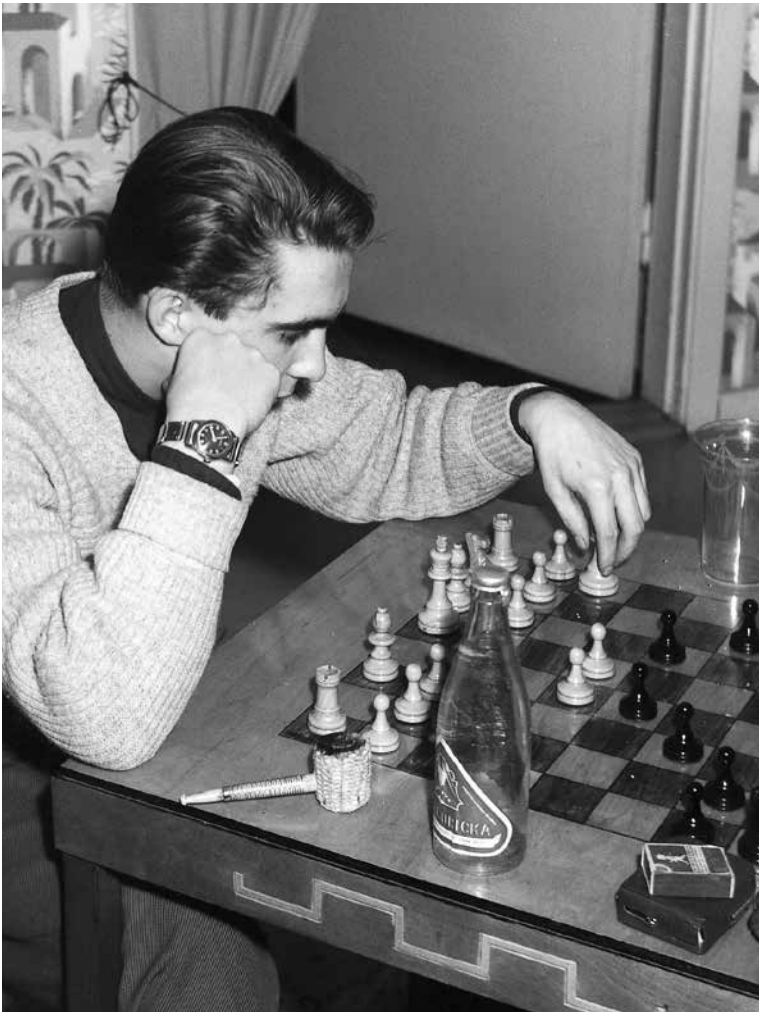
rade ackord i högt läge och en brant nedstigning mot det djupa avslutningsackordet.

Som helhet bjuder ändå Lindes konsert för piano och stråkar på fantasi och lustfylld energi och den hålls samman av starka melodiska kärnmotiv som balanserar mot de rapsodiska dragen. De långsamma avsnitten är uttrycksfulla med sina starkt markerade linjer, ofta ritade av stråkar i höga lägen.

Men omvärlden var tveksam. I Dagens Nyheter tyckte recensenten Åke Lellky att konserten var ojämn och formellt svag. Han »har goda melodiska uppslag. Han skriver rytmiskt, temperamentsfullt och harmoniskt livfullt, men har farligt lätt att halka in i det banala. Han sovrar inte materialet tillräckligt hårt.« Beträffande *En munter uvertyr* tycker han att Linde »laborerar med instrumentala, groteska effekter som nog kommit mera till sin rätt i beskuret skick«. Men helhetsintrycket är ändå att »22-åringen är begåvad och har redan gott handlag. Med tiden kommer, får man hoppas, större mognad och säkrare omdöme.«

Naturligtvis var inte heller kritikerna opåverkade av hur de musikideologiska vindarna blåste. Kanske är det väsentliga inte så mycket *vad* i den samtida dagskritiken som sägs om den här konserten som *att* det sägs.

Hösten 1955 blev en tid av intensivt skapande. Nu åstadkom Bo Linde flera av sina mest framstående kammarmusikverk, bland annat de två sonatinerna, för piano opus 15 nr 1 och för violin och piano opus 15 nr 2. Han hade redan två år tidigare, under sin vistelse i Wien, komponerat sin effektfulla sonat för violin och piano opus 10, som kombinerar polytonala inslag, rytmiska förskjutningar och en brett upplagd romantisk storslagenhet. Den relativt omfångsrika sonaten, speltiden är omkring 20 minuter och första satsen tar nära 10 av dem i anspråk, ger



Bo Linde tyckte redan i unga år om att spela schack.

också plats för starka kontraster mellan virtuosa utbrott och sirligt sinnliga melodier.

Sonatinen för violin och piano opus 15 nr 2 kom till hemma hos föräldrarna i Hagaström utanför Gävle där han bodde efter hemkomsten från Wien. Bakom den diminutiva formen sonatin döljer sig en sofistikerad fyrsatsig komposition, rik på detaljer och infall. Samtidigt är den strukturellt tydlig och de olika satserna utgör både kontraster och komplement till varandra. Öppningen är en tankfull gest i pianot där de dissonanta ackorden, trots sin stillsamhet, förmedlar en känsla av oro. När violinen nästan omedelbart träder in startar de båda instrumenten en trevande dialog. De tycks till en början prata förbi varandra, men det inledande temat är hela tiden närvarande som en gemensam strävan efter försoning. Den kommer också, som en förlösande fallande sekvens i violinen, ackompanjerad av täta pianoackord där de skavande dissonanserna från inledningen är borta. Satsen slutar i en långsam uppstigande melodisk linje som sammanfattar förvandlingen från mörker till ljus. Därur föds också den andra satsens underfundiga scherzando som förenar en distinkt men ojämn taktart med en lekfullt studsande melodi. Den dansanta karaktären behålls även när violinen lockar med sensuellt laddad romantik och pianot svarar med inbjudande ackord och en förförisk atmosfär. Men de båda instrumenten når inte varandra utan satsen slutar med några undfallande melodiska gester. I den långsamma tredje satsen förbyts uppsluppenheten i en tilltagande tankfull förtvivlan gestaltad av tunga oktaver i pianot och känsloladdade dubbelgrepp i violinen.

När fjärde och sista satsen börjar finns en uppdämd längtan efter försoning kvar från den föregående satsen. Stämmorna rusar snabbt iväg men bjuder snart in varandra till aviga danssteg där det mitt i den trotsiga energin finns en ljus kärna. Ett

långsamt avsnitt erbjuder lugn och återhämtning före de sista lekfulla attackerna, där de båda instrumenten äntligen förenas i en gemensam melodisk och rytmisk avslutande rörelse.

Även pianosonatinen opus 15 nr 1, som är daterad Hagaström den 4 november 1955, har i all sin skenbara enkelhet också mycket virtuosa drag. Med start i ett övningsartat men raffinerat ostinato utvecklas både brutala och sinnliga melodimönster som går långt bortom all slätstruken lättsamhet. Här finns förutom de snabba passagerna och snurrande melodik de för Linde så utmärkande avskalade upprepade dissonanta ackorden. Den underhållningsdimension som är så uppenbar i exempelvis *En munter uvertyr* är i pianosonatinen alls inte lika framträdande. Visst handlar det om glänsande uppvisning, men också om friheten att inte i alla lägen behöva behaga, även om man som Linde är mån om sin publik.

Under våren 1956 lade Bo Linde sista handen vid sin barockpastisch *Miniatur-Suite (in modo barocco)* för oboe och stråkar. Av någon anledning försåg han den inte med opusnummer, trots att den varken är mindre till formatet eller har lägre ambitionsnivå än exempelvis sonatinerna. Han använde sig av fyra satstyper från barockens danssvit och även sättningen med stråkorkester och solistisk oboe var mycket vanlig under 1700-talet. Men där upphör också likheterna med barocken. Sviten är som helhet lätt till karaktären, men i de långsamma avsnitten använder han oboens nasala klang för att låta en känsla av melankoli svepa in. Den inledande intradan är en släpig men samtidigt påstridig procession medan bourréen, genom sättet som Linde grupperar de melodiska fraserna i det metriska flödet, har en slingrande och gäckande framtoning. Tyngdpunkten ligger på den långsamma och vackert vemodiga arian, där oboens sorgligt bedjande ton sträcker ut sig som en berättelse och till sist slutar i ett

frågande durackord. Den avslutande giguen kommer därefter som en befrielse och förlösning.

I Gävle låg regementet I 14 där Bo Linde gjorde sin värnplikt vintern 1955–56, samtidigt som han komponerade *Miniatur-Suite*. Han gjorde sitt yttersta för att mildra värnpliktens negativa inverkan på tillvaron som tonsättare, musiker och kritiker och bad olika inflytelserika personer i Musiksverige att skicka intyg till hans befäl som kunde påverka dem att ge honom så lindrig tjänstgöring som möjligt. »Det är för hans utveckling och framtida verksamhet synnerligen viktigt, att han ej behöver släppa kontakten med pianospelet och komponerandet«, argumenterade Ingemar Liljefors, dåvarande ordförande i Föreningen Svenska Tonsättare, i sitt brev. Einar Ralf, som nyligen slutat som direktör för Musikhögskolan, var också en av dem som tryckte på. Han angav som huvudskäl för att Linde skulle beviljas ständig nattpermis att Linde hade ett uppdrag att färdigställa en pianokonsert för orkestern i Gävle och själv skulle spela solostämman. »För att hinna fullborda detta verk – bara renskrivningen rör sig om veckors arbete – och därtill kunna hålla sig pianotekniskt i form, är det angeläget att Linde beredes största möjliga ledighet – nattpermission o.s.v. – från den militärtjänst han f.n. fullgör.« Och ansträngningarna gav utdelning. Under våren 1956 fick han sin önskan om ständig nattpermission uppfylld. Konserten blev också färdig, och Linde berättar om den i programbladet vid uruppförandet som ägde rum i dåvarande läroverkets, nuvarande Vasaskolans, aula i Gävle, april 1957.

> Min andra pianokonsert [opus 17] skrevs huvudsakligen på lediga stunder under min nyligen avslutade militärtjänstgöring. Den är konventionellt upplagd, med stark stilistisk anknytning till den romantiska repertoaren inom formen ifråga.

En ung Bo Linde vid Gavleån i centrala Gävle.
Foto: Mats Linde.

Första satsen är alltså i sonatform. En introduktion ger det tonala och melodiska materialet, samtidigt som denna inledning – som i slutet av satsen återkommer i utvecklat skick – ger det känslomässiga anslaget. Andra satsen består av en serie fria variationer över ett enkelt tema, som solisten i början fastställer i mera »stiliserat« skick, efter det att ett solohorn presenterat det i fritt tempo. Vid satsens höjdpunkt återkommer melodin i oförändrad form, och i slutet återkommer solohornet, som då emellertid interfolieras av solisten. Även slutsatsens uppläggning rör sig närmast inom sonatformens område. Den är emellertid – som sig bör – betydligt lättare, mera »finalistisk« än första. I slutet fastslås tonaliteten till D-dur, efter att tidigare i konserten mestadels kretsat kring tonen e (och därigenom skänkt musiken en närmast moderniserad frygisk atmosfär).

I flera av sina artiklar om den modernistiskt orienterade musiken menade Bo Linde att tonsättarna i kommentarerna om sin musik vecklade in sig i ett språk som stängde publiken ute. Men här rör han sig faktiskt själv i en språklig vegetation som inte är alldeles lätt att ta sig igenom för den som inte är väl insatt i musikaliska formstrukturer och kyrkotonarternas karaktärsdrag.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

Tidningsklipp har jag tagit del av i Kungliga Biblioteket samt i Dagens Nyheters och Expressens textarkiv som förvaltas av Scanpix. Linde skrev ofta själv om sin musik i samband med uruppföranden, därför är programbladen som finns i Gävle stadsarkiv en viktig källa. Brev som citeras finns i Lindes kvarlåtenskap.

INSPELNINGAR

En munter uvertyr och *Sonat för violin och piano* opus 10 (se s. 37).

Sonatin för violin och piano opus 15 nr 1 finns i flera inspelningar, dels med Ulf Wallin och Love Derwinger (BIS-CD-631), dels med Karl-Ove Mannberg och Bengt Forsberg (Acoustica CCD 1019). Den finns även i en äldre inspelning på lp med Emil Dekov och José Ribera (Caprice CAP 1119).

Sonatin för piano opus 15 finns i en inspelning med Lucia Negro (Malmö Audioproduktion MAP CD 9025).

Miniatur-Suite har spelats in av oboisten Mårten Larsson och Camerata Roman (Intim Musik IMCD 033).

Konsert för piano och orkester opus 17 finns endast i en äldre inspelning på vinyl med Gävle Symfoniorkester under Göran W. Nilsson och Ingemar Hedvall som solist (Caprice CAP 1284).

Violinkonserten

Under sommaren 1957 bodde den tjugofyraårige Bo Linde hos föräldrarna i Hagaström utanför Gävle. Han hade fullgjort militärtjänsten, skrev recensioner för Gefle Dagblad och umgicks med vänner. En kväll begav han sig tillsammans med några av de yngre musikerna ur symfoniorkestern till Furuviksparken, djur- och nöjesparken belägen en mil söder om Gävle. De hade ofta anledning att ta sig dit. Dels för att Furuviks Hotell drev en sommarrestaurang dit unga människor tog sig för att festa under somrarna, dels för de konserter som vid den tiden ofta ägde rum i parken. Linde hade sommaren innan hört Jussi Björling där. I Gefle Dagblad beskrev han honom träffande som »ett fenomen i sin häpnadsväckande blandning av virtuos, naturbarn och med sin ständigt nyskapande vitalitet«. Den här sommaren hade han lockats dit av sångarna Joel Berglund och Sven-Olof Johansson, som var stora namn vid den här tiden. Det var vid en av dessa sommarkvällar på Hotellet i Furuvik han träffade Britt-Marie Lindman, som skulle bli hans livs stora kärlek.

»Han hade en underbar varm humor och jag upplevde honom omedelbart som en god människa«, berättar Britt-Marie Linde. Han stack ut från mängden, minns hon men har svårt att i dag exakt beskriva hur. Han var en person som märktes, det är i alla fall helt klart. Under sommaren möttes de vid flera tillfällen på olika träffpunkter i Gävle, relationen utvecklades och de blev ett par. Britt-Marie hade inget särskilt musikintresse men de båda

inspirerade varandra och tillförde intellektuell näring och väckte livsaptit. Linde fylldes av energi. Samtidigt som förhållandet med Britt-Marie fördjupades började idéerna som utvecklades till violinkonserten ta form.

Efter sommaren återvände Linde till Stockholm, som han hade lämnat efter studierna. Han hade fått ett jobb som musiklärare vid Stockholms Borgarskola. Skolan hade startat några år tidigare och inrättat två- och treåriga musikpedagogiska utbildningar som i stort motsvarande utbildningen vid Musikhögskolan. Undervisningen var förlagd till kvällstid, vilket passade Linde bra eftersom det innebar att han kunde ägna dagarna åt att komponera.

Efter en tid flyttade även Britt-Marie till Stockholm. Av anständighetsskäl bodde hon först tillsammans med en väninna en tid, innan hon flyttade in hos Bo i lägenheten på Vulcanusgatan vid Sankt Eriksplan i Vasastan. Britt-Marie hade fått jobb på British Centre som bedrev utbildning i engelska. Linde var vid den här tiden full av tillit inför framtiden. Som tonsättare kände han att han kunde leva upp till sina egna förväntningar på att skapa musik med stor bärighet, men också vuxenlivet tillsammans med Britt-Marie, vars närvaro gav honom stabilitet och en viss ro, var löftesrikt.

I samband med återinvigningen av Gävle Teater den 13 september 1957 uruppfördes kantaten *Sången* för manskör och orkester. Den var inte komponerad särskilt för det tillfället, utan det vinnande bidraget i en tävling som Svenska Sångarförbundet utlyst om ett körverk, som till sin karaktär och tekniska nivå skulle vara utformat så att även goda amatörkörer skulle klara av ett framförande. Den unge Linde vann tävlingen, trots att han i viss mån utmanade amatörsångarkompetensen med täta och ställvis dissonanta ackord och rytmiskt raffinerade

effekter i sin gestaltning av Upplandsdiktaren Olof Thunmans episka text.

Hösten i Stockholm blev intensiv men Gävlebesöken var alltjämt täta. På sitt rastlösa vis kombinerade han resorna till sin gamla hemstad med någon konsert som resulterade i en recension i Gefle Dagblad. Extrapengarna han tjänade på sina tidningstexter var välkomna och gick åt till att få ordning i den gemensamma Stockholmslägenheten. Mitt i detta händelserika livsflöde komponerade han ett av de verk han nådde störst framgång med, violinkonserten opus 18, daterad Stockholm oktober 1957. Konserten tillägnades violinisten Josef Grünfarb, en framstående svensk violinist som vid den här tiden var alternerande förste konsertmästare vid Stockholms Filharmoniska Orkester. Det var också Grünfarb som uruppförde konserten tillsammans med dåvarande Radioorkestern och dirigenten Sten Frykberg efterföljande höst. Med violinkonserten opus 18 fick Bo Linde sitt definitiva genombrott, och det är alltjämt ett av hans mest spelade och omtyckta verk.

Konserten bär på en drömsk känsla och samtidigt en säregen direkthet som utesluter alla upplevelser av konstruktion och uttänkta former. Det känslomässiga kittet som håller samman konserten gestaltas med klara tematiska figurer som även i sina mindre beståndsdelar, framförallt första satsens fallande intervall, förmedlar konsertens starka identitet. I den avslutande satsen bryter Linde musikaliska motsatser mot varandra. Efter en beslutsam orkesterinledning tar violinen över i ett snabbt men samtidigt släpande motiv med skavande dissonanser. En överledning tar vid där orkesterväven först tätnar sedan mynnar ut i en långsam och hyperromantisk gest innan det ursprungliga snabba och bestämda tempot återtas. Hela konserten är storslagen utan att vara bombastisk och solostämman virtuos men alls

inte konstlad eller inställsam. Det är uppenbart att Linde ville skapa en konsert med kraft och magnitud för de stora musikscenerna. Det lyckades han också med.

Lindes konsert landade i en samtid där musiklivets motstridiga uppfattningar blev allt tydligare och skiljelinjerna mellan traditionalisterna, som Linde tillhörde, och den inbrytande musikaliska modernismen skärptes. Men även Måndagsgruppens företrädare, varav de flesta precis som Linde hade respekt för hantverket, betraktade violinkonserten som ett betydande verk. Lindes musik hade i samband med tidigare uruppföranden behandlats med någorlunda omsorg men i allmänhet fått ett relativt ljumt mottagande av Stockholmstidningarnas musikkritiker. Men när violinkonserten uruppfördes sattes han med sina tjugofem år in i ett mognare och större sammanhang och konserten uppmärksammades av alla de stora Stockholmstidningarna.

Dagen efter framförandet bad Ingmar Bengtsson – senare professor i musikvetenskap vid Uppsala universitet – Svenska Dabladets läsare att få återkomma en dag senare med en utförligare recension av konserten. Det var ett ovanligt förfarande. Ingmar Bengtsson var en av modernismens mest omvärldsorienterade och analytiskt inriktade gestalter och han ville för att kunna göra en rättvis och genomtänkt bedömning av Linde få ytterligare tid på sig att lyssna igenom konserten i sin egen bandupptagning från radioutsändningen. När Bengtsson kom till skott med sin recension bredde han också ut sig i en beskrivning av konsertens karaktär och satte även in Linde i ett generationssammanhang. Och trots sin hemvist i den modernistiska falangen var han påfallande positiv och förutspådde att andra solister i framtiden skulle ta in konserten på sin repertoar.

> Bo Lindes i söndags uruppförda fiolkonsert opus 18 hör avgjort till det flottaste vi hittills fått höra av den komponistgeneration som rätt eller orätt brukar kallas 50-talistisk. Det är en solokonsert av utåtvändaste ull, där åhöraren kan få sitt lystmäte på eleganta passager och melodiösa kantilenor.
>
> Violinistens parti är alltigenom tacksamt skrivet i gammal god virtuosmening. Så vitt jag vet är tonsättaren själv pianist, men han måtte veta åtskilligt om fiolspel och ha lyssnat noga på den »stora« fiolrepertoaren med orkester från det sista halvseklet. Beprövade tonfall och konstgrepp kommer ofta där man mest väntar dem. Men Linde förstår att med den naturligaste säkerhet vända på kuttingen i egna och delvis nya turer.

Bengtsson betonade också konsertens originella uppbyggnad. Den börjar med en andanteintroduktion där soloviolinen tar initiativet och drar upp improvisationsliknande, samtidigt mycket välartikulerade, melodiska linjer. Huvudtemat återkommer i orkestern med ny styrka. Ur det frigörs en solokadens, konsertens enda, innan den egentliga första satsens livliga scherzando sätter igång. Linde själv beskrev den första långsamma delen som en lyrisk introduktionssats, men menade ändå att konserten var traditionellt tresatsig. Den andra delen, scherzandot, börjar med en vaggande men rask och något kärv pastoral där motrörelser i fagotten tillför en primitiv lätt humoristisk karaktär. Det sångbara sidotemat återtas i slutet av satsen. »Tredje satsen börjar med ett markerat tema (liksom nästan alla viktiga motiv rör sig även detta inom ett septimaomfång) som snabbt efterföljs av solistens mera zigeunerska, rörligt, figurerade motiv«, skrev Bo Linde i sin egen verkkommentar till konserten. Den genom-

gående karaktären är milt aggressiv men det lyriska tilltalet är aldrig särskilt långt borta. Uttrycken skapar en händelserik sats som binds samman av ett flöde av motiviska förbindelselänkar som utmynnar i en stillsam epilog där soloviolinen liksom suckar i en känslosam gest.

Moses Pergament var inte bara tonsättare utan också inflytelserik musikkritiker. Hans positivt laddade recension av violinkonserten i Stockholms-Tidningen åtföljdes av några rader där han gav läsarna sin bild av Lindes konstnärskap. Hans förklaring till att Linde inte låtit sig påverkas av radikala nyheter är att han nog helt enkelt varit för ung för att finna ett eget tonspråk och nöjt sig med att inspireras av romantiska källor, men att han i violinkonserten visade tecken på en personlig stilistisk utveckling.

> Hur långt han hunnit bara på några år fick man besked om i söndagens radiokonsert, då Josef Grünfarb förde hans 1956 [Pergament anger här felaktigt årtal] fullbordade fiolkonsert till dopet. Det är lika gott att säga det genast: med detta verk har Bo Linde lämnat ett imponerande prov på sitt unga mästerskap. Han har förblivit trogen sig själv.

Både Svenska Dagbladet och Stockholms-Tidningen ägnade sina recensioner helt åt uruppförandet av Lindes violinkonsert. Åke Lellky i Dagens Nyheter var mer summarisk och tog även upp de andra verken som spelades vid konserttillfället.

> Det är omöjligt att spå vad eftervärlden kommer att säga om Bo Lindes violinkonsert, som på söndagen uruppfördes. Men när någon violinist letar fram den på Musikakademiens hyllor och spelar den låt oss säga 2058

(om nu inte elektronikerna tagit död på all tonkonst innan dess) måste de yrvakna lyssnarna (och de vakna musikhistorikerna) säga att det gjordes i alla fall förbålt bra musik även på 1950-talet.

Även om några av samtidens kritiker var svalare än andra mottogs violinkonserten överlag välvilligt, oavsett på vilken sida man stod i debatten. Den har också sedan uruppförandet varit Bo Lindes mest spelade och inspelade verk, såväl nationellt som internationellt. Det partitur som finns i Gävle Symfoniorkesters bibliotek är fullt av anteckningar och justeringar. Efter uruppförandet ändrade Linde efter hand detaljer i konserten i samarbete med violinisten Karl-Ove Mannberg, som var orkesterns förste konsertmästare 1967–71 och tidigare elev till Josef Grünfarb och som framfört konserten vid en mängd tillfällen. På omslagets insida står inskrivet »Recorded 1972 i Gävle/EMI« och »Redigerad av R.M.«. Man får anta att det är Rainer Miedel som avses och att det är han som gjort åtminstone en del av anteckningarna i partituret. Just det här individuella partiturexemplaret har använts vid flera framföranden och det går inte att avgöra säkert vilka anteckningar och strykningar som är Miedels och vilka som gjorts av andra.

Vissa stämmor är i partituret överstrukna med blyerts; en instruktion att de inte ska spelas. Det är framförallt oboe- och hornstämmorna som strukits vid passager där de dubblerar flöjt och klarinett. Mannberg menar att det kan ha varit en praktisk lösning som användes när konserten framfördes med mindre besättning ute i länet av Gävleorkestern. Det finns även instruktioner att hoppa över närmare hundra takter i scherzandodelen i första satsen, vilket har sin egen historia. Musikjournalisten Carl-Gunnar Åhlén hade hört konserten och träffade vid ett

tillfälle Linde där de diskuterade vissa ändringar. De berörde bland annat problemet med att konserten var svår att få in på en lp-sida på grund av sin längd. Man enades om att konserten skulle vinna på en viss nedkortning. »Då var han inte riktigt nåbar. Han var utbränd, men han tyckte att mina förslag var bra«, minns Carl-Gunnar Åhlén. Det avsnitt man beslöt hoppa över är dessutom besvärligt att spela för orkestern; flageoletter och vänsterhandspizzicaton ska utföras i snabbt tempo, vilket var ännu en tänkbar orsak till att just det avsnittet ströks, menar Karl-Ove Mannberg. Vid inspelningen som gjordes några år efter Lindes död med Mannberg som solist och Gävleorkestern under Rainer Miedel ströks därför tio sidor ur partituret, och det är så konserten i allmänhet framförs. Skivan, som för övrigt var Gävleorkesterns första, kom ut på skivmärket HMV inom skivbolagskoncernen EMI och försågs med konvoluttext av Åhlén.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

I Gefle Dagblads lokala uppslagsbok på internet finns en mängd korta Gävlerelaterade texter, bland annat om Gävle Teater, http://gd.se/extra/geflefranatillo.

Om konserten för violin och orkester har jag talat med Carl-Gunnar Åhlén och violinisten Karl-Ove Mannberg.

Partitur till violinkonserten har vänligen tillhandahållits av Gävle Symfoniorkester och Gehrmans Musikförlag.

Christina Hellgren, *Stockholms borgarskola (1836–1971)* (Stockholms stadsarkiv, 2005).

INSPELNINGAR

Konsert för violin och orkester opus 18 finns i två tillgängliga inspelningar: Den kortare versionen har spelats in av Karen Gomyo och Gävle Symfoniorkester under Petter Sundkvist (Swedish Society Discofil SSACD 1131). Den okortade finns med Ulf Wallin och Norrköpings Symfoniorkester under Jun'ichi Hirokami (BIS P 1993). Den allra första inspelningen gjordes på lp med Karl-Ove Mannberg och Gävleorkestern under Rainer Miedel.

Tillsammans med Britt-Marie rotade sig Linde i Stockholm. Han arbetade hårt och intensivt, komponerade, undervisade, lyssnade. Han ville ha koll på allt som hände i musiklivet och det han hörde satte han omedelbart i relation till sin egen musikestetiska föreställningsvärld. Det generösa spaltutrymmet som ställdes till hans förfogande i Gefle Dagblad använde han till att informera Gävleregionens läsare om tidens musikaliska trender och samtidigt ge uttryck för sina egna åsikter. Ledorden för den kritikerverksamhet han bedrev var enkla och tydliga: lätthet, elegans, musikanteri, hantverk. De nya strömningarna, som var betydande och hade en stor inverkan på det offentliga konst- och musiklivet, betraktade han däremot som rent musikmode i motsats till hans egen på stabil och traditionell grund vilande estetik. Hösten 1957 skrev han apropå musiklivet i Stockholm i allmänhet och föreningen Fylkingen i synnerhet:

> Under K-B Blomdahls ordförandeskap stabiliserades ekonomi och organisation alltmer men samtidigt inriktades målsättningen hopplöst ensidigt mot en modediktatur som numera – genom att trogna K-B sputnikar fått hand om skutan – till 90 procent enbart accepterar världsfrånvarande »skönsjälar« som Webern, Schönberg, Bo Nilsson, Hambraeus etc. Detta är ledsamt, ty Fylkingen skulle kunna göra en stor insats som organ för god kammar-

musik. Jag har själv spelat i egna saker där, men liksom många av mina kolleger anser jag det vara meningslöst att musicera i en sådan omgivning, där normalt klingande modern musik betraktas som närmast museal.

Klyftan mellan modernisterna kring Måndagsgruppen och traditionalisterna blev allt större. Under året rasade »Den stora musikdebatten«, en diskussion som uppstod i samband med uruppförandet av Blomdahls oratorium *Anabase* och delade musikkritikerna i Stockholmspressen i två olika läger: de som kritiserade verket och de som ansåg att det var ett mästerverk. Debatten berörde även tonsättarnas förhållande till publiken. Kunde man som tonsättare i någon bemärkelse gå publiken till mötes för att eventuellt vinna gehör för sin musik? Eller var det att göra våld på den konstnärliga integriteten? Traditionalisterna värnade om publiken och menade att det fanns ett värde i att lyssnaren i någon bemärkelse skulle »begripa« vad den hörde och gärna underhållas, medan den modernistiska falangen ansåg att om publiken inte förstod musiken, var det inte konstnärens problem utan publikens, eftersom den inte hade satt sig in i musiken tillräckligt. Publiken hade därmed också förverkat sin rätt att kritisera vad den hörde.

En av förgrundsgestalterna i debatten var musikforskaren Bo Wallner. Han tillhörde kretsen kring Måndagsgruppen och ville att den svenska nya musiken skulle närma sig den internationella nutida musikscenen. Vid sina möten diskuterade man musikaliskt hantverk och estetik och hur det svenska musiklivet, som varit så präglat av neoklassicism och senromantik, borde förändras. Wallner var en skarp iakttagare av samtiden och själv angelägen om att kunna påverka och vara en del av musiklivets utveckling.

I spetsen för den traditionalistiska gruppen tonsättare i Sverige stod Lindes klasskamrat från Musikhögskolan, Jan Carlstedt. Han betraktade Linde som en själsbroder och var mån om att alliansen dem emellan skulle hållas stark, samtidigt som han underblåste motståndet mot de musikaliska nyheter som modernismen förde fram. I ett brev till Linde skriver han:

> *Kære vän!*
> När Dvorák's solglittrande kvintett tillsammans med Prokofiev's sprakande g-moll Konsert inledde sista söndagen, upplystes det av punktdynga och annan tonsmörja. […] när sedan Brittens saltstänkta mellanspel drog som friska fläktar genom det svenska eterterritoriet, då framstod det klart att vi för länge sedan borde träffats. Vi är ju snart de enda som icke hemfallit åt punkteringshysterin.

När Carlstedt i januari 1957 sammanträffade med Bo Wallner för att påverka Fylkingens programsättning mot en mer moderat modernism uttryckte Carlstedt, enligt Wallners efterlämnade anteckningar, »hur svårt det var att samarbeta med Eklund och Karkoff. Bättre då med Bo Linde.«

Vid sidan av de stora principiella motsättningarna fanns under ytan mer personligt färgade uppfattningar som inte var avgränsade av de estetiska rågångarna. Bara några veckor efter sitt möte med Carlstedt gjorde Wallner ytterligare noteringar efter ett telefonsamtal med Maurice Karkoff:

> [Karkoff] Tyckte att Linde nu definitivt var en förlorad man. Bara en [posör?] kvar, ett bysnille. »Kan du begripa hur Linde och Carlstedt kan tycka att Atterberg är Sveriges största tonsättare?« Linde kan f.ö. inte alls samla ihop sig.

Här såddes split även inom den egna falangen. Men som Lars Berglund påpekar i en artikel i STM-online om Jan Carlstedts andra stråkkvartett och den musikpolitiska situationen i efterkrigstidstidens svenska musikliv var Bo Wallners noteringar tänkta för eftervärldens ögon. De var en del av hans personliga agenda och bör tolkas med viss försiktighet.

I Gefle Dagblad fortsatte Linde att positionera sig, ofta kärnfullt, uppriktigt och med udd och humor. Inför ett framförande av *Zeiten in Umlauf* (*Tider i omlopp*) av avantgardets underbarn Bo Nilsson – »geniet från Malmberget« – förklarade han i en krönika i januari 1958 vad punktmusik är, och han kom snabbt till en avfärdande slutsats.

> Allmänmänskligt och känsligt sett har jag fått det intrycket av den här slags musiken (som Nilsson representerar) att den vill uttrycka en stämning eller känsla i starkt koncentrerad form. (Det bästa med musiken är också att den är av så kort varaktighet.)

Själv hade Linde sina tillskyndare och blev väl behandlad av den konservative kritikern Folke H. Törnblom i Morgon-Tidningen när hans *Preludio e finale* opus 16 för stråkorkester uruppfördes i radio av Sten Frykberg och stråkar ur Radioorkestern. Törnblom menade att det är

> … en nästan magnifik sak i all sin korthet. Preludiet hade barock tyngd och en förstucken romantisk lidelse, stycket hade barocka drag också i sin konserterande stil med en solistisk grupp kontrasterande mot orkestern. Och framförallt: det strålade en musikantisk glädje ur denna musik och den var skriven av en tonsättare med sinne för klang och

glädje åt en orkesters – i detta fall alltså en stråkorkesters – möjligheter. Vad har han skrivit sedan 1955? (Jag kanske borde veta det, men jag erkänner min okunnighet och beklagar den.) Vi vill erfara det, och jag tror att vilka strömningar han eventuellt har gett sig i våld, så har han bibehållit sin musikantiska friskhet. Han tycks vara av den – välsignade – typen.

Som titeln antyder handlar *Preludio e finale* om ett verk i två delar. Det inledande temat i de ljusa stråken är intensivt och sätter in i det höga registret. Det faller sedan nedåt men får snabbt ny energi och återvänder till det ursprungliga höga läget. Processen upprepas några gånger som en förberedande uppladdning inför den sammanbitna melodiska vandring som därefter ska följa. Med kraftfulla steg tas riktningen ut som mot en avgörande strid. Efter hand sänks emellertid tempot och en plötslig tankfullhet ger hopp om försoning och ljus. Lättnaden är emellertid bara tillfällig. Snart är den målinriktade energin tillbaka igen och första satsen slutar i ett brett avklarnat ackord med tydlig grundtonskaraktär.

Medan första satsen – Preludio – har tempobeteckningen moderato är den avslutande Finale betydligt snabbare, även om de tematiska utgångspunkterna är likartade; en melodisk figur som rör sig nedåt för att vända och snabbt återgå till utgångstonen. Ibland vänds temat tvärt om, gör en stigande rörelse och utvecklas som en motstämma till huvudtemat när det åter träder in. Melodilinjerna jagar varandra innan de samlas i en gemensam punkterad rytm som strävar uppåt och utgör inledningen på en genomföringsdel där temat ytterligare varieras och förses med pizzicatokomp. Stämmorna trängs till sist samman och beskriver en stor intensiv stigande båge där nya stämmor fyller

på den alltmer komplexa kontrapunktiska väven. När tempot sänks öppnas för ett nytt smygande pizzicato som blir alltmer aggressivt och till slut tar över hela den musikaliska scenen. Huvudtemat återkommer i låga stråkar innan en avslutande snabb rörelse sätter stopp.

Den här musiken beskrevs som alltför lättsam för att ha någon självklar plats på exempelvis Fylkingen i Stockholm, som var den moderna kammarmusikens viktigaste scen och centrum för många av de både offentliga och informella samtalen om musikens roll i samtiden. Föreningen Fylkingen, som hade bildats redan 1933, ändrade under femtiotalet inriktningen på sina konsertprogram. Nu arbetade man målmedvetet för att det svenska musiklivet skulle komma i fas med utvecklingen i Europa. Hösten 1955 hölls en tribunal i föreningens regi om Anton Weberns musik där Gunnar Bucht, Karl-Birger Blomdahl, Bengt Hambraeus och Bo Wallner, som då var Fylkingens ordförande, deltog i diskussioner om Weberns musik och dess betydelse.

Några år senare, 1959, drogs även Föreningen Svenska Tonsättare, FST, in i de musikestetiska diskussionerna. I en skrivelse till FST som Linde undertecknade tillsammans med Jan Carlstedt och Laci Boldemann, som ursprungligen kom från Tyskland men var kompositionsutbildad i England och Sverige, framförde man synpunkter på Fylkingens programsättning. I skrivelsen anklagas Fylkingen för att ensidigt gynna den nya, radikala och i synnerhet seriella tonsättarfalangen medan yngre tonsättare med mera traditionella stilideal fick sina insända verk refuserade. De menade också att de medvetet hölls utanför själva föreningen Fylkingen och fråntogs möjligheten att påverka genom att helt enkelt inte bli invalda. En kopia av skrivelsen gick till Stockholms kulturborgarråd.

FST remitterade i sin tur ärendet vidare till Fylkingen för ett yttrande. Svaret kom från den då avgående ordföranden Gunnar Bucht och den tillträdande Knut Wiggen, som tillbakavisade anklagelserna med hänvisning till att bara 40 procent av verken som spelats vid Fylkingens konserter var komponerade av medlemmar och att de spelade verken inte alls enbart representerade den radikala inriktningen. Samtidigt beklagade man att de traditionellt inriktade yngre tonsättarna inte fått tillräckligt med röster för att bli invalda i föreningen när de kandiderade, men att det ändå var ett obestridligt faktum.

Vid ett möte anordnat av FST för att diskutera frågan fick Jan Carlstedt representera den mer traditionalistiska falangen medan Karl-Birger Blomdahl och Knut Wiggen representerade Fylkingen. Stämningen var upprörd. Fylkingen menade att de själva måste få bestämma vad som skulle spelas på konserterna och påpekade att de mer traditionellt inriktade tonsättarna – om de nu inte fanns med på Fylkingens program – faktiskt spelades mer i radio. Problemet var, replikerade Carlstedt, att radiomusiken inte alls uppmärksammades i lika stor utsträckning av tidningarnas recensenter. Det hela mynnade ut i ett praktfullt gräl mellan Blomdahl och Carlstedt som slutade med att Blomdahl i vredesmod lämnade mötet. Som en konsekvens av alltihop gick bland andra Carlstedt, Boldemann och Linde samman och bildade föreningen Samtida Musik för att skapa en alternativ scen och en motvikt till Fylkingens repertoarpolicy. Den första konserten ägde rum i Börssalen i Stockholm söndagen den 27 november 1960. Konserten uppmärksammades med en positiv recension av Curt Berg i Dagens Nyheter.

> »Samtida musik«, den grupp av unga tonsättare och musiker – man är här i Sverige ung tonsättare upp till

femtio år – som placerat sig någonstans mellan Fylkingen och Intim musik, gav på söndagskvällen sin första konsert i Börssalen. Det blev en lyckosam start med fem uruppföranden eller trots fem uruppföranden om man så vill. Inte ett enda av styckena var ointressant. Någon gemensam nämnare kunde man knappast upptäcka. Det enda som utmärkte samtliga var att de inte var vad man kallar svårförståeliga.

Samtidigt som förberedelserna för bildandet av Samtida Musik pågick skrev Linde en »Stockholmskrönika« i Gefle Dagblad om konsertserien Nutida Musik. Han var inte särskilt positiv.

> Dels finns nämnda kategori musiker som försöker utveckla det schönbergska och webernska arvet från 1920-talets Tyskland (det finns även en klick som experimenterar med elektronisk musik). Dessa komponister är inte alls någon majoritet internationellt sett, men det »nyas« pikanta doft av ytlig sensation och genom förekomster av demagogiskt och reklamtekniskt begåvade profeter så märks de mest, utåt (åtminstone i storstäderna). […] Vid sista NM-konserten (som ägde rum i Moderna Museet på Skeppsholmen) framfördes som kvällens »clou« ett verk av den senaste kaktusarten i den svenska musikfloran: Bo Nilssons kantat »Ett blocks timme« för sopran och instrumentalensemble.

Även om Bo Linde aldrig på allvar kom att ta till sig de nya radikala strömningarna i det svenska musiklivet, mildrades hans kritik med åren. Men den modernistiska kretsens språkbruk – hur de talade och skrev – var ständigt föremål för hans ogillande.

Om de samtida verkkommentarerna om Bo Nilssons kantat *En blocks timme* skrev han att det var en »mångordig och akademiskt termsnobbig analys som jag ska förskona läsarna från att relatera«. Han gav trots allt exempel: »… det som förr helt enkelt kallas att komponera, heter här 'sublimerad överföring »på gehör« av den språkmelodiska gestiken till vokalmelodisk'« (sic!). Oavsett hur man uppfattar Bo Nilssons musik satte Linde fingret på en viktig punkt, nämligen att man med språket, medvetet eller omedvetet, skapade ett avstånd till publiken.

Mitt under det pågående ställningskriget mellan den radikala musiken och den traditionella fick Linde ett stipendium från Carl Gehrmans förlag och kort därefter ytterligare ett från Stockholms stad, vilket han fick ta emot tillsammans med författaren Peter Weiss, koreografen Birgit Åkesson och ytterligare omkring femton personer vid en ceremoni i Stockholms stadshus. För pengarna började Bo och Britt-Marie omedelbart att planera för en längre vistelse utomlands, inte bara en sommarsemester.

De tog sikte på den galiciska provinsen La Coruña, men Britt-Marie blev under den första delen av resan svårt biten av löss och de ville inte fortsätta. De stannade därför i den lilla byn Pedreña belägen på en liten halvö tvärs över viken mot staden Santander i Biscayabukten. Här trivdes de i den lantligt lugna miljön och hyrde ett stort hus av en storgodsägare. De lyckades även hyra ett gammalt piano inne i Santander, som fraktades till Pedreña med lastbil. Det var ostämt och tangenterna fastnade, men det fungerade tillräckligt väl som verktyg för Bo att använda i kompositionsarbetet. I en länga på den stora tomten bodde tjänstefolket, som de uppmanades att inte beblanda sig med; diktaturen i Francos Spanien gjorde varje morgon sig påmind när några karabinjärer besökte huset för att se att allt var i sin

ordning. Både Bo och Britt-Marie tyckte om huset, miljön och människorna och bjöd, på trots mot förhållningsreglerna, in både tjänstefolket och personer de lärt känna i byn till huset för att äta och umgås. När detta kom till husägarens kännedom skrev han ett mycket missnöjt brev där han förklarade att deras beteende störde hans relation med grannarna, vilket paret Linde dock inte tog någon större hänsyn till. Efter en tid skärptes emellertid tonen och de kände sig tvungna att lämna Pedreña. De hann ändå tillbringa tre månader i den lilla spanska byn. Linde komponerade flera verk i Pedreña, bland annat *Svit för liten orkester* opus 21, som han själv kallade *Bacardisvit* och även går under namnet *Suite variée*. Inför uruppförandet på Gävle Teater våren 1960 förklarade Linde:

> Av svitens fem satser – förspel, hambo, pastoral, koral och final – bygger fyra på melodiskt material jag länge haft antecknat i skissböcker, men som jag inte vetat vad det skulle kunna användas till, förrän idén med denna svit dök upp. Jag nykomponerade en hambo (i Spanien!) och förlade de symfoniska tyngdpunkterna till yttersatserna. (Förspelet är byggt på tre kontrasterande teman, som undan för undan sammanblandas, och finalen är skriven i sonatform med inlagda reminiscenser från både tredje och fjärde satserna.) Mellansatserna är avsedda som tre mera underhållande studier i olikartade stämningar.

Sviten börjar nedtonat och behagligt – semplice – med en regnbågsformad linje i stråkarna som får sällskap av träblåsarna just där melodin vänder högst uppe på krönet. Bleckblåsarna gör en liknande, men alls inte lika hög och vidsträckt melodisk båge, innan tonen mörknar och övergår i förtätade höga stämmor mot

ett tungt basriff. Men det är en tillfällig fördunkling, ljuset bryter fram i en bred pastoral klang full av Mahlerladdad romantisk energi.

Andra satsen, hambon, är ett allegro robusto med stilimiterande spanska inslag som tillsammans med karaktäristiska drag av svensk folkmusik ger en luftigt dansant och lekfull karaktär. Klangerna verkar närmast inspirerade av Manuel de Fallas *Nätter i spanska trädgårdar* samtidigt som en stor del av den musikaliska floran har inslag från Norden. Den tredje satsens transparenta och lågmälda väv förtätas efterhand och som i en drömsk fantasi lösgör sig ett piano och förlöser satsen med en serie höga, spröda toner. Den efterföljande långsamma koralen är till en början mörk och illavarslande. En oboe skymtar fram och får stråkarna att söka sig uppåt när en livfull klarinett ger sig in i spelet. Bilden ljusnar ytterligare när också flöjten träder fram. Men allt är mycket sökande och övergår snart i förtvivlan i skepnad av en bullrande trumma och en serie ångestladdade ackord. Stämningen är ambivalent och satsen slutar med mörka nedåtriktade sekvenser och en skir klang. Finalsatsen bärs framåt av ett kraftfullt upptaktstema. Här finns också reminiscenser från de tidigare satserna och ett spel mellan mörker och ljus som delvis präglar hela sviten. Efter en påtaglig temposänkning startar en serie starkt uppåtriktade rörelser som leder fram till den avslutande gesten som återknyter till det inledande upptaktstemat.

Inför Spanienresan hade Linde skaffat sig Kaj Beckmans antologi *Ord i bok* som kommit ut året innan. Boken är en samling texter av välkända svenska diktare och författare som Hjalmar Gullberg, Pär Lagerkvist, Nils Ferlin, Harry Martinson, Bo Setterlind med flera. Ur samlingen plockade Linde texter som handlar om barn och komponerade med dem som utgångs-

punkt sina *Tio naiva sånger* opus 20. Här använder han sig av enkla harmoniseringar, lekfulla melodikurvor och innerliga klanger för att gestalta texternas innehåll.

Han arbetade även med sångspelet *Slottsskoj* i två akter – »för barn i alla åldrar« – för soli, recitatör, barnkör, flöjt, trumpet, slagverk, piano, violin och kontrabas som komponerades direkt för radio. *Slottsskoj* beskrevs som en radiobarnopera och uruppfördes också i radio annandag jul 1959 med bland andra Jan Malmsjö, Meta Velander, Gösta Prüzelius, Karin Langebo och Ingvar Kjellson i rollerna.

Handlingen utspelar sig i det fiktiva landet Bogalonien där invånarna vaknat upp ur en ofrivillig törnrosasömn. I musiken har Linde lånat stilinfluenser från amerikansk musikal, Mozart och barnvisor. Till en del hade Linde inspirerats av byns barn, som enligt Britt-Marie Linde ofta kom och hälsade på i deras hyrda hus.

Hösten 1959 återvände paret Linde hem till Sverige, och i april följande vår gifte de sig i Svenska kyrkan i Köpenhamn. Den 15 september 1960 födde Britt-Marie sonen Ulf på Sabbatsbergs sjukhus i Stockholm.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

Sten Hanson, *Det praktiska tonsätteriets historia. Föreningen Svenska tonsättare genom 75 år* (Ed. Reimers, 1993).

»In i nuet via Darmstadt – Fylkingen, Stockhausen och 50-talet«, Håkan Salomonsson, C-uppsats, Uppsala universitet, Institutionen för musikvetenskap.

Bo Wallner, *40-tal – en klippbok*.

Artiklar i Gefle Dagblad, Gävle stadsarkiv.

Lars Berglund, »Traditionalister och radikala i efterkrigstidens svenska musikliv, kring Jan Carlstedt och hans stråkkvartett nr 2«, *STM-Online* vol. 12 (2009).

Teddy Hultberg, red., *Fylkingen – ny musik och intermediakonst* (Fylkingen, 1994).

Camilla Lundberg, »Svensk musik ut ur kylskåpet«, i *Under omprövning – en antologi om konst, kanon & kvalitet*, red. Johan Lundberg (Atlantis, 2011).

INSPELNINGAR

Preludio e finale opus 16 finns endast i en gammal inspelning på vinyl från 1977 med Västerås kammarorkester under Harry Damgaard (Sterling).

Svit för liten orkester opus 21 (*Suite variée/Bacardisviten*) har spelats in av Gävle Symfoniorkester under Petter Sundkvist (Swedish Society Discofil SSACD 1132).

Tio naiva sånger opus 20 finns på skivan *Naïve* med Malena Ernman och Stefan Bojsten, KMH-förlaget.

Familjeliv i Gävle

Bo och Britt-Marie Linde med sonen Ulf trivdes utmärkt i Stockholm och hade mycket väl kunnat tänka sig att bo kvar. Men lägenheten de hyrde i andra hand på Vulcanusgatan vid Sankt Eriksplan bestod av ett enda litet rum, och inte mycket annat än de själva fick plats. Piano var otänkbart. Linde tog bussen varje dag till en bekant på Södermalm som hade en flygel där han kunde pröva det han suttit hemma och skrivit. De hade dessutom inte bara sig själva att tänka på, utan också Britt-Maries tax, som Bo hade döpt till Pastor för att han tyckte att den hade hållning som en präst. Omgivningarna med Vasaparken i närheten passade familjelivet med hund och barn, men de insåg att det i längden inte skulle gå att husera på en så liten yta. Men att få tag i en annan, större bostad var lättare sagt än gjort. Ett erbjudande om en lägenhet i Rinkeby kändes inte lockande; Bo och Britt-Marie var överens – skulle de bo kvar i Stockholm, skulle de bo centralt.

Just då, hösten 1960, kom mycket lägligt ett stipendium på 3 000 kronor från Lions i Gävle, och det uppmärksammades med notiser i både Dagens Nyheter och Expressen. Stipendiet, som i princip var ett beställningsuppdrag på en symfoni, var tillräckligt stort för att Linde skulle kunna ta tjänstledigt från lärarjobbet vid Stockholms Borgarskola. Även om han tyckte om att undervisa inkräktade anställningen på komponerandet. Med pengar på fickan och en symfoni att komponera tog paret Linde beslutet att lämna Stockholm och flytta tillbaka till

Gävle. Linde återvände heller aldrig till lärarjobbet vid Borgarskolan.

Skälen till att paret Linde valde Gävle var flera. Förutom att det var förhållandevis enkelt att hitta boende hade både Britt-Marie och Bo släkt och vänner där. Bo hade dessutom en nära relation till Gävle Symfoniorkester, som svarat för flest uruppföranden av hans musik. Därtill skrev han både recensioner och artiklar i Gefle Dagblad, som i de flesta fall var genererade av orkesterns verksamhet.

Till en början bodde familjen hos Britt-Maries föräldrar, men de fick snart en egen lägenhet, en enrummare med kök. Den betraktade de som en genomgångslägenhet, och de kunde kort därefter flytta in i en rymlig tvåa på Södra Skeppsbron i stadsdelen Brynäs intill Gavleån, nära Centralstationen. Med pengarna från Lions och en fast bostad centralt i Gävle uppstod en ny trygghet. Bo Linde tyckte det var skönt att vara tillbaka i sin hemstad. Äntligen kunde familjen leva ett vanligt familjeliv. Stadsbiblioteket, där Britt-Marie arbetade, låg bara en kort promenad bort utefter Gavleån. På ungefär samma avstånd, nära stadens centrum mellan Gävle Teater som var symfoniorkesterns hemmaarena och bostaden, fanns Gefle Dagblads redaktion.

De inredde lägenheten så att Bo hade ett stort rum med skrivbord och piano. Rummet var ljust med utsikt mot Gavleån och på andra sidan vattnet låg de gamla hamnmagasinsbyggnaderna. Det betraktades som hans rum eftersom det var där han oftast befann sig och det var hans arbetsplats. Men det var ingen avskild eller stängd miljö, för där fanns också gemensamma bokhyllor och familjens soffgrupp. Till vänster på det stora, mörka gamla skrivbordet stod alltid notkorgen med utskrivna partitursidor. I den låg också, bland notbladen, för det mesta familjens katt med svansen hängande utefter skrivbordskanten.

De var mycket nöjda med hur det hade ordnat sig. Till det Lindeska hemmet bjöds bekanta och musikervänner. Ofta spelade Bo kammarmusik tillsammans med musiker han kände i Gävleorkestern, violinisterna Vladimir Schein och Birger Bylund, altviolinisten Ola Wahlqvist och cellisten Holger Holm. De träffades dagtid, spelade traditionell klassisk kammarmusik, Brahms, Mozart, Beethoven. Sedan blev det matlagning och middag, med vin. De umgicks kring musiken, men samtalen blev ofta upphetsade och kunde ibland gränsa till gräl. När gästerna väl gått kunde Bo utbrista »den jävla idioten« om någon av musikerna. Trots det intensiva musicerandet med pianot placerat mot en vägg som skickade ljuden vidare i huset var det aldrig någon som klagade. Inte ens när sångerskan Dorothy Irving var på besök och hennes röst hördes ända ner till tvättstugan, flera våningar under lägenheten, konstaterar Britt-Marie Linde.

Bo Linde gick in i papparollen med stor energi. Det var något han trivdes med och som också i hög grad påverkade hans musikskapande. I november 1960 gjorde han musiken till en radioserie i tio delar för barn av Allan Rune Pettersson, *Resan till världens ände*, om en skomakare som tillverkar ett par magiska skor till sin son, som plötsligt kan ta enorma kliv. Varje program fick sin egen specialkomponerade musik: ett slags musikalisk ram kring avsnittet, ett kortare tema eller en enkel gest. Allan Edwall var berättare när serien sändes under december månad 1960. Redan efter nyåret fortsatte Linde sitt komponerande för barn med *De stolta mästarnas visa* för barnkör, piano och slaginstrument (trumpet, blockflöjt ad lib) och *Tre sånger – Nu är det sommarmorgon*, *Barnramsa* och *O Gud, som gjort den fagra jord* – för dam- eller barnkör a cappella. Texterna var av Pär Lagerkvist, Bengt E. Nyström och Harriet Löwenhjelm. Han komponerade även en vaggvisa som tillägnades sonen Ulf och för texten

svarade Lindes svärfar, Harry Lindman. Det var en sorts avkopplingskomponerande, småsaker bredvid den stora utmaningen, stipendiet från Lions som var utformat som ett beställningsverk för orkester.

Sinfonia opus 23 blev färdig i januari 1961 och uruppfördes i september samma år av Radiosymfonikerna under ledning av Sten Frykberg vid en konsertmatiné i Musikaliska Akademiens stora sal. Konserten sändes direkt i radio och uppmärksammades av flera tidningar. Mest entusiastisk var Leif Aare i Stockholms-Tidningen som fascinerades över symfonins både expressiva och lidelsefulla karaktär och menade att det var ett av den unga musikens mest centrala verk. Den musikpolitiska och estetiskt polariserade situationen i det svenska musiklivet gjorde att bedömningarna skiftade. Curt Berg i Dagens Nyheter kunde inte finna att den bar fram något betydande eller nytt, vilket var en för honom given utgångspunkt i all nyskriven musik. Däremot hittade han spår av Wagner, Sibelius, Puccini och Bartók som gluttade fram i partiturets systemgaller, »log, hälsade och vände om«. Med den här symfonin fick lyssnaren endast ett sporadiskt grepp om Linde, menade han. Men han ville inte avfärda Linde helt.

> De tre satserna var påfallande skickligt skrivna, med orkesterklanger som brusade fram med sjudande kraft, som vore den tillhandahållen av vattenfallsstyrelsen. Det nya i symfonin var just denna orkestrala vitalitet. […] Han är ännu så länge ingen uppfinnare av frappanta motiv eller teman, och det verkar som om han inte strävade efter att sovra sig fram till det karaktäristiska i melodiken. Han nöjer sig med nästan vad som helst, bara det rinner undan. Och rinner gör det oavbrutet. Han har lätt för sig, och det är inte alltid bra.

Bo Linde vid pianot repeterar en av sina sånger för damkör.

I sin recension rörde Curt Berg vid just detta att Linde ibland gjorde det väl enkelt för sig. Lät saker passera som hade vunnit på ytterligare en genomgång. Men han skrev också att Lindes musik hade »flyt« och bar på en känsla av självklarhet och en sorts naturlig elegans. Det fanns spänst och en sjudande kraft i symfonin, menade han, vilket kan synas som ett underligt omdöme med tanke på att dess yttersatser tillhör något av det mest trögflytande Linde komponerat.

Första satsen dallrar av tyngd och dramatik, täthet och mättnad. Här finns inte alls den melodiska lättsamhet som annars är så karaktäristisk för Linde. Inledningens tunga slag dunkar som en ödesmättad puls över en lika ödestyngd låg orkesterklang där de uppbyggda ackorden skapar en känsla av dyster förtvivlan och tomhet. En sorgsen cello frammanar bilden av ett ödelagt landskap. Ett försök att bygga upp en ny struktur och återskapa en normalitet gestaltas som ett växelspel mellan höga och låga stråkar. En kort unison uppåtriktad stråkrörelse bjuder in träblåset och balansen återställs alltmer. Till slut involveras hela orkestern i hyperromantiska breda svep som panorerar över det fortfarande dystra klanglandskapet, men energin avtar och satsen slutar som den började, med en ensam cello. Med ett stigande intervall tycks den fråga: »Vart ska vi ta vägen nu?«

Svaret blir andra satsens snabbt jagande tema, som en flykt från det tidigare dystra scenariot. Här släpper Linde in ett elegant orkestrerat ljus, men de nervöst fladdrande flöjterna håller kvar oron. Den snabba rytmisk-melodiska figuren är typisk för Linde och utgör här en kontrast till långsamma och tunga melodiska gestalter i låga stråkar, slagverk och blås. I den tredje avslutande satsen skaver träblåsdissonanser mot håglösa harpklanger i en vals som blir alltmer desperat i sitt uttryck innan den till slut når en tillfällig replipunkt. Men stegen är fortfa-

rande tunga och klangerna stora. Efter en avslutande känsloladdad, kraftfull och vackert klingande kulmen reduceras klangerna och antalet instrument minskar tills det bara är tomhet kvar.

Det var en mörk stig som trampats upp och Linde fortsatte på den. Redan några veckor efter att sinfonian blivit färdig komponerade han musik till den danske författaren Hans Christian Branners radiopjäs *Lek på stranden* (*Barnet leger ved stranden*). Den kretsade ingalunda kring någon semesteridyll, som man kan förledas tro av titeln, utan berörde den ångest som många kände under 1930-talets politiska och ekonomiska förvirring när arbetslösheten ökade och nazismen bredde ut sig. Även om Linde inte uttryckte sig politiskt hade han ett stort engagemang för frågor som rörde människors existentiella situation. Pjäsen sändes under april månad 1961 i regi och svensk översättning av Per Verner-Carlsson.

Efter de mörka stämningarna i *Sinfonia* opus 23 och Branners pjäs gick Linde in i period där religiösa texter var i fokus. Det resulterade i den första av två cykler med titeln *Tre andliga sånger*. Texterna var av Jacob Frese, Gustaf Fröding och Bengt Anderberg och sättningen baryton eller alt och piano eller orgel. Några månader senare, i juni, var han färdig med den andra cykeln, den här gången för sopran eller tenor och piano eller orgel och med texter av Harriet Löwenhjelm, Emil Zilliacus och Ebbe Linde.

Som barn hade han fascinerats av Bibeln, men »metafysik och religion vare mig fjärran. Jag är ren musiker«, kan man citera honom från en artikel i Arbetarbladet, Gävles andra morgontidning, och hans ateism bekräftas också av Britt-Marie Linde. Däremot ansåg han att musik var en för de flesta människor viktig andlig aktivitet, som inte hade med religion att göra. Det var således naturligt för honom att tonsätta texter som hade en

grund i gudstro. Musiken i de två sångcyklerna från mars och juni 1961 kan tyckas ha en anspråkslös och enkel texttolkande karaktär, men utmärker sig samtidigt för både lyhördhet och melodisk klarhet.

En naturlig kyrklig koppling finns i orgelfantasin opus 19. Fantasin, som har drag av barockpastisch, kom till under vistelsen i Pedreña i Spanien sommaren 1959 och uruppfördes i slutet av april 1961 av Bedřich Janáček i Storkyrkan i Stockholm. Ett tema med fugakaraktär upprepas under några inledande takter, varje gång med små förändringar som skruvar upp intensiteten; mycket snabbt når fantasin sin första kulmen. I rytmiskt förändrad form sätter temat in i lågt register mot en fond av snabba rörelser i överstämmorna. Efter en förtätning med parallellförda ackord sjunker intensiteten och musiken övergår i ett avsnitt av bedrägligt lugn där de ständigt rörliga stämmorna bubblar av återhållen spänning. Till slut går det inte längre att hålla tillbaka den inre energin, skarpa sekvenser bryter fram och rör sig uppåt innan en böljande löpning leder tillbaka till huvudtemat, nu utbroderat i »block chords« och ställt mot snabba vågrörelser och drillar i överstämmorna. Det är början till slutet. Satsen breddas och delar av ursprungstemat och de olika varianter som presenterats tidigare återkommer och klättrar mot en hög och kraftfull position, innan en fallande linje leder mot avslutningen. Här gör Linde nästan parodi på barockens bruk av picardisk ters, det vill säga att i en molltonalitet avsluta med ett durackord.

I samband med att fantasin skulle tryckas strax efter uruppförandet träffade Bo Linde Gunnar Thyrenstam, organist och tonsättare verksam i Gävle, som menade att stycket nog skulle vinna på en temposänkning från det ursprungliga MM (Mezels Metronom) 120 till 96. Därför står det MM 96 i den tryckta utgåvan men MM 120 i autografen. Det framstår först som

underligt att Linde, som alltid var väldigt rak och omedelbart klar i sin musikaliska uppfattning, gick med på en för styckets karaktär så avgörande tempoändring. Men i det här fallet vek han sig för en äldre auktoritet. Man kan konstatera att fantasin förlorade mycket av sin motoriska kraft och prägel av barockpastisch med Thyrenstams radikala temposänkning. Linde utnyttjade gärna barocken som mönster, som i sviten för oboe och stråkorkester från 1956, och organisten Claes Holmgrens skivinspelning av fantasin tar också fasta på Lindes originaltempo, vilket ger musiken den avsedda känslan av barockpastisch.

Tillbaka i Gävle nådde Linde snart en framskjuten position som kulturskapare. Han fick regionala kompositionsuppdrag, bland annat en beställning på invigningsmusik till öppnandet av det nya skogsmuseet Silvanum. Det var ont om tid, för beställningen gjordes med mycket kort varsel, så när Linde fick färdigt stycket – *Musica per Silvanum*, en kvintett för xylofon, flöjt, violin, horn och fagott – var det bara några dagar kvar till invigningen, som ägde rum den 1 juni 1961 i närvaro av Gustaf VI Adolf. I kvintetten utnyttjade Linde valthornets förmåga att gestalta pastorala miljöer och hans idé var att det skulle tjäna som en musikalisk referens till verksamhetens inriktning. Men resultatet blev inte riktigt som han tänkt sig. I en osignerad artikel med rubriken »Musik med träsmak« i samband med uruppförandet beklagade han att det varit alltför kort om tid, både att komponera och för musikerna att repetera. Likafullt är det ett stycke väl avvägd musik som med kraft associerar både till Silvanums enkla men strama modernistiska arkitektur och till dess funktion som skogsmuseum. Byggnaden rymmer i dag Gävleborgs läns landstings kulturverksamheter och Gävle Konstcentrum.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

Intervjuer som gjordes med Bo Linde i Gefle Dagblad och Arbetarbladet finns i Gävle stadsarkiv.

Ingmar Bengtsson & Carl Ahlberg (red.), *Erkänn musiken! Den stora musikdebatten* (Bonnier, 1957).

De flesta notiser och recensioner om Bo Linde i Stockholmstidningarna har jag hittat i Kungliga Biblioteket samt i Dagens Nyheters och Expressens textarkiv som förvaltas av Scanpix.

INSPELNINGAR

Sinfonia opus 23 har spelats in av Gävle Symfoniorkester under Petter Sundkvist (Swedish Society Discofil SSACD 1133).

Vaggvisan till Ulf finns i en inspelning med Linde-sånger av Susanne Végh och Johan Westre (Lovestream Records).

Fantasi för orgel opus 19 finns endast i en äldre inspelning med organisten Claes Holmgren på lp (HSS-8501).

Linde strider för sin konstsyn

Linde hade ännu inte fyllt trettio men var nu en av Gävles mest framstående kulturpersonligheter. Skapartillvaron var på det hela taget stabil och familjelivet gav lugn. Han fick ett statligt stipendium på 3 000 kronor, och med de övriga inkomsterna från artikelhonorar, beställningsarvoden, privat musikundervisning och Britt-Maries lön från biblioteket levde familjen relativt gott. I februari komponerade han *Sex stycken* opus 24 för piano och uruppförde själv de fem första i Solängsskolans aula i Gävle den 25 april, men utelämnade det sista stycket. Den här sviten av relativt korta pianostycken är upplagd så att både den tekniska svårighetsgraden och den musikaliska komplexiteten tilltar, och det avslutande stycket är en etyd i mycket snabbt tempo, inte helt lätt ens för en tekniskt driven pianist. Eftersom Linde också tog emot pianoelever kan man tänka sig att det var musik han använde i sin undervisning med de mest framstående eleverna.

För Linde var recenserandet och artikelskrivandet i Gefle Dagblad en både angelägen och angenäm verksamhet. Han hade hållit den vid liv under Stockholmsåren och nu, återflyttad till Gävle, blev skrivandet ännu mer intensivt. Det gav honom, förutom extra inkomster, en möjlighet att ge uttryck för sina musikpolitiska och estetiska ståndpunkter. Även om han främst såg sig som tonsättare tog skrivandet allt större plats i den dagliga verksamheten. I sina recensioner var han alltid öppen för musik han upplevde som »bra«, oavsett avsändarens avsikter

eller musikpolitiska tillhörighet. Han lyfte fram och uttryckte uppskattning över detaljer eller delar av verk som kom från »fel« läger, det vill säga från modernistiskt håll. Däremot avvek han aldrig från sin för tiden konservativa musikuppfattning, och han hade svårt att ta till sig nya konstnärliga förhållningssätt eller nya speltekniker på traditionella instrument. Den elektroniska – elektroakustiska – musiken som vid den här tiden började uppmärksammas ställde han sig frågande inför, även om han inte uteslöt att den kunde få betydelse i framtiden. Därmed kan man dra slutsatsen att han var mer positiv till elektroakustisk musik än till tolvtonsmusik och konkret musik. I en intervju i Arbetarbladet beskrev han sig själv som »modern traditionalist« och sa: »Varför ska man hänga med i alla svängningar? Man behöver inte på en gång gallskrika av förtjusning så fort det presenteras något nytt.« Han hade faktiskt skrivit en del tolvtonsstycken under elevtiden på Musikhögskolan, lät artikelförfattaren oss även veta, men det passade honom inte.

För Linde handlade musiken om att roa och göra publiken på gott humör, men det skulle ske på ett intelligent och raffinerat sätt. Själva grundstråket i hans konstsyn var enkelt och det som föll utanför hans estetiska horisont avfärdade han gärna med att det var nya påfund med varierande grad av idioti. I sin musikkritik utgick han konsekvent från den egna musikestetiska doktrinen med enkla, klara kriterier för bra musik: lätthet, elegans, musikanteri, hantverk. Förändringarna och utvecklingen i det svenska musiklivet påverkade och engagerade honom, men han var beredd att strida för sin uppfattning. Och han hade inte dragit sig tillbaka till Gävle för att spela rollen av en oförstådd martyr som på grund av sina estetiska ståndpunkter tystats – vilket gjorts gällande efter hans död. Våren 1962 drabbade han samman med tonsättaren och dirigenten Siegfrid Naumann i en

debatt i Gefle Dagblad. Upprinnelsen var att Linde hade recenserat Naumanns *Transformationer för instrument* opus 5. Han skrev bland annat: »När ska det bli slut på dessa ointressanta försök till att lura på lyssnaren ljud som inte ens försöker ge sken av att ha något underhållande eller allvarligt budskap.« Naumann svarade en tid senare efter att, som han uttryckte det, »läst och analyserat«:

> Här öppnar sig en musiktyckarnas avgrund. Kan i en tonsättares moraliska utrustning ingå komposition, som försöker ge *sken* av att ha underhållande eller allvarligare budskap? De flesta tonsättare känner sig nog mindre tilltalade av de granna men farliga fraserna budskap, underhållning. Personligen finner jag dem som konståskådning direkt misstänkta, och jag har inte funnit någon stor musik med denna enkla mekanism.

Linde replikerade:

> Jag envisas dock fortfarande att kalla den pretentiös och högfärdig, fackidioti för musikologer.

I debatten med Naumann deklarerade Linde klart sin övertygelse, att det var musik som vilade på traditioner från Prokofjev, Sjostakovitj och Britten som skulle klara historiens obönhörliga gallring och lyssnas på även i framtiden. Musik som representerades av tonsättare som Schönberg, Webern, Stockhausen, Boulez och Cage sa han sig ha flitigt studerat och lyssnat på, utan att beröras eller bli övertygad om dess livsvärde. Under hela sin livstid återkom Linde med rapporter från det svenska musiklivet, men han övergav aldrig sin ståndpunkt att musiken i och

med modernismen och dess företrädare Gunnar Bucht, Lennart Hedvall, Gunnar Larsson, Hans Rytterqvist, Karl-Birger Blomdahl och andra förlorade sin kommunikativa dimension och därmed också lyssnaren.

Hans egen musik däremot bär ofta och helt konsekvent drag av den elegans och lätthet han förespråkade i sin musikkritik. Visst går det att peka på verk som inte har den kommunikativa potential som han talade sig varm för, men det råder inga tvivel om att hans stilistiska kurs var stadig och att han aldrig för ett ögonblick kunde tänka sig att närma sig den modernistiska musiksfären i sina egna verk.

Som en av grundarna var han fast förankrad i kretsen kring föreningen Samtida Musik, som genom åren beställde flera verk av honom. Divertimentot opus 25 för flöjt, cello och piano uruppfördes vid en Samtida Musik-konsert i Stockholm den 17 november 1962 av flöjtisten Lennart Ericsson, cellisten Bo Holtsberg och pianisten Gustav Asplund. För ovanlighetens skull var det inte Linde själv som spelade pianostämman.

Inledningsvis är divertimentots klangbild karg. Pianot kliver runt med tunga accentuerade steg som korsas av en markerad cellolinje innan flöjten sätter in och skriker högt om uppmärksamhet. Här finns både mjuka impressionistiska drag och skarpskurna dissonanser, men med en gemensam och sammanhållande melodisk grundidé. Lekfullheten som karaktäriserar hela divertimentot är påtaglig, men närvarande är också en oro, ett allvar som uttrycks framförallt i cellons kontrollerade desperation. Att låta ett positivt och lättsamt grunduttryck hotas av inbrytande oro, rädsla och dramatik och på så vis få stämningen att pendla mellan upprymdhet och obehag är ett återkommande drag i många av Lindes kompositioner.

Uruppförandet uppmärksammades av tidningarna, som med

vissa reservationer ändå landade i positiva omdömen. Svenska Dagbladets Kajsa Rootzén, som tillhörde den mer konservativa skaran musikkritiker, tyckte sig känna igen för mycket från Sjostakovitj, men skönjde en positiv kammarmusikalisk trend, inte minst publikt eftersom konserten var välbesökt. Folke Hähnel i Dagens Nyheter stod oftast närmare de modernistiska kompositörerna och menade att det var

> … för mycket med vadmal i hela kostymen. Mössan och vantarna var dess bättre av annat stoff: ett roligt interludium för klaveret ensamt och tredje satsens välturnerade andantino kom med omväxling i det robusta.

Bilden av att Linde behandlades genomgående snålt av samtidens musikkritik är bara delvis riktig. Omdömena var oftast inte översvallande, men han blev inte avfärdad. Man såg och hörde en begåvning som ännu hade sin bästa musik oskriven.

På hösten 1961 fick Linde en förfrågan från Gunnar Staern, som vid den här tiden var chefdirigent för symfoniorkestern i Gävle, om han var intresserad av att komponera något som kunde hänga ihop med en Mahlersymfoni. Men beställningen var inte avsedd för Gävleorkestern utan till en konsert med Stockholmsfilharmonikerna. Linde hade tidigare börjat skriva på en konsert för orkester och kommit en bra bit på första satsen. På sitt pragmatiska vis anpassade han helt sonika denna i stort sett färdigkomponerade symfoniskt upplagda första sats och presenterade den som preludium till Mahlerkonserten. Att han hade tagit ett »gammalt« material gjorde han ingen hemlighet av.

> Gunnar Staern ringde mig å Konsertföreningens vägnar och bad om ett lämpligt inledningsstycke till denna rätt

brett upplagda konsert som skall avslutas med en Mahler-symfoni. Han föreslog en uvertyr av något slag i en till programmets karaktär avpassad stil. Jag var då strängt upptagen med ett annat beställningsverk men kom på idén att fullfölja ett gammalt uppslag: sedan länge hade jag periodvis sysslat med en stort upplagd »Konsert för orkester« opus 26. Jag färdigställde nu Preludiet i denna komposition och det är den satsen som nu alltså får tjänstgöra som – ja, just PRELUDIUM (eller Uvertyr) för orkester. Jag är noga med att poängtera att detta preludium senare kommer att följas av en snabb allegro-sats. Det är alltså en viss tidsbrist som spelat in, men jag tror att denna långsamma, energiska, något barockartade sats i sig själv är så pass sluten att den kan spelas separat. Det slut som nu används (de fyra sista partitursidorna) har jag gjort uteslutande för fristående framföranden.

I programtexten finns en märkbar osäkerhet och man anar att han inte var nöjd med sin egen lösning att ge första satsen ett särskilt slut för separata framföranden. När väl denna första sats i en tänkt konsert för orkester framförts och fått ett sammanhang tillsammans med Mahler, var det som att drivkraften att arbeta vidare med projektet försvann. Han slutförde det aldrig så som det från början var tänkt. Linde skyllde på tidsbrist, men det är svårt att se att det skulle vara på det viset. Den beställning han syftar på i programtexten var från Gävle Symfoniorkester på ett verk inplanerat att uruppföras vid en vårkonsert först några år senare, 1964, det skulle bli *Vårbilder* opus 28. För en gångs skull var det i själva verket inte så förtvivlat bråttom, vilket annars var det typiska för Bo Lindes skapande. Antingen var det bråttom för att det var kort om tid mellan beställning och

konsert, eller var det bråttom för att Linde inte gav sig själv tid. Men nu fanns det utrymme för en viss fördjupning och koncentration.

Resultatet blev *Konsertant musik* opus 27, en beställning från Carl Rune Larsson och Gävleorkestern. Linde har förklarat att benämningen »konsertant« kommer sig av de genomgående och medvetna utspelen hos olika instrumentgrupper, som stråkar-träblåsare-bleck, eller rent solistiska infall, som ofta är lagda hos blåsarna. Konsertant har också att göra med den rent musikaliska andan som han, mellansatsen undantagen, har beskrivit som utåtriktad och briljerande. I sin verkkommentar i samband med uruppförandet redogjorde Linde ganska ingående för hur han tekniskt utformat verket:

> Materialet för praktiskt taget hela konserten – som är skriven för länsorkesterns normala besättning – utvecklas och varieras ur den melodislinga som soloblåsarna presenterar i introduktionen. Den rör sig ofta inom ett för hela kompositionen karaktäristiskt intervall: septimen (med utfyllande diatoniska tonsteg). Båda dessa idéer plus ett därur utvecklat fanfarmotiv utgör den snabba delens huvudsakliga material. Andra satsens huvudmotiv är en retrograd omvändning av det uppåtgående »septimtemat«; det förvandlas till nedåtgående små sekunder. (Denna finess har jag upptäckt sedan verket skrevs!). Oboe och klarinett gör sina kommentarer, satsen tätnar och leder till en mellandel. Den börjar med en bleckkanon (byggd på »fanfarmotivet«) och de av oboen och klarinetten tidigare framlagda melodierna byggs upp till ett stort tutti. Satsen mynnar ut i samma stämning som den började och för över direkt i finalen. Denna upptar – jämte det efter

»fanfarmotivet« i träblåsarna presenterade huvudtemat (även det en avlägsen form av inledningsmelodin) – samtliga tidigare använda idéer.

Konsertant musik opus 27 är en uppvisning i elegant instrumentation, svallande stegringsförlopp och bländande klangeffekter. Här finns en melodisk lekfullhet med imiterande stämmor i en snabbt ilande kontrapunkt. I den brett brusande orkesterväven tilltar efterhand en känsla av eftertänksamhet och allvar.

Fagotten öppnar med sitt septimintervall som övertas av klarinetter och flöjter. Bleckblåsets och stråkarnas vågrörelser i höga lägen ger en ljus, skärgårdsglittrande atmosfär. I en kort passage drivs tempot upp och leder över till ett helt nytt jagande avsnitt. Stämningen är idyllisk, men samtidigt lite maniskt. När trombonen träder in med ett snabbt uppåtriktat glissando som övergår i en gäckande melodi och pukan, stråkar och träblås driver på med en böljande rörelse, ligger det klangligt mycket nära Stravinskys *Våroffer*, men luftigare, mer lekfullt och mindre rytmiskt komplext.

En väv av stråkar med tunga, markerade linjer i celli och bas ger, trots det långsamma tempot, andra satsens inledning en beslutsam karaktär. När oboen och strax även klarinetten träder in förändras atmosfären, som blir drömsk och hoppfull. De imiterande stämmorna blir allt intensivare och orkesterackorden tar till slut hela orkestern i anspråk. Ur detta sticker en ensam trombon iväg, jagad av en ivrig puka. Ytterligare bleckblås laddar den redan täta orkesterklangen innan en ödesmättad rörelse leder mot avslutningens öppnande gest – en flöjt som långsamt sträcker sig mot skyn och två avslutande pizzicaton i basarna som med de övriga stråkarnas septimackord både sätter punkt och skapar förväntning.

Tredje satsen återkopplar till första satsens septimtema men nu är det hornen som tar initiativet, snart följda av trombonerna, i ett fanfarlikt intro. De följande virtuost virvlande löpningarna i träblåset ger en mer spansk än svensk karaktär. Med utblickande och orädd lekfullhet återkommer inledningstemat i trombonerna, hetsigt pådrivna med markerade efterslag i stråkarna. Tempot är fortfarande uppskruvat och när ett pastoralt landskap öppnar sig skapas en illusorisk lyssnareffekt, som när man blickar ut genom fönstret från ett framrusande tåg. Tempot saktar ner och solister i stråkstämmorna övertar scenen i en klagande dialog. De överglänses av träblåsets uppsluppna karaktär och snart färdas man åter med full fart genom det nu välbekanta böljande landskapet där teman från tidigare avsnitt återkommer. När tempot ibland avtar kompenseras det med mer kraftfulla orkesterackord. Med ekoeffekter, glissandon och en snabb åkning med stråkar och träblås rakt in i en tät mur av skarpa ackord sätter det effektivt punkt för resan.

Konsertant musik är genom sin formmässigt och melodiskt konsekventa utformning en av Lindes mest sammanhållna kompositioner. Vissa samtida musikkritiker upplevde verket som banalt och tomt på grund av den insmickrande instrumentationen och de sångbara melodierna. »… organiska kraftfulla stegringsförlopp som bara alltför lätt slår över i bullrig effektmusik«, tyckte Per-Anders Hellquist i Svenska Dagbladet.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

I avhandlingen *Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki? Estetiska och sociala aspekter på svensk konstmusik 1945–1960* belyser Mats Arvidson viktiga aspekter av det svenska musiklivet under den tid Linde var verksam.

Sammandrabbningen med Siegfried Naumann finns beskriven i »Genom Bo Lindes ögon. En studie i det svenska musikklimatet på 1950- och 60-talet«, Victoria Strömberg, C-uppsats, Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet. Debattartiklarna kan läsas i Gävle stadsarkiv.

Bo Linde, *musiktyckare*. Under en tid fanns i Gävle ett Bo Linde-sällskap som 1990 gav ut den här samlingen med Lindes tidningstexter och tillhörande kommentarer.

INSPELNINGAR

Divertimento för flöjt, cello och piano opus 25 finns med Uppsala kammarsolister (Scandinavian Contemporary Music Series MAP CD 9025).

Konsertant musik opus 27 har spelats in av Gävle Symfoniorkester under Petter Sundkvist (Swedish Society Discofil SSACD 1132).

Cellokonserten

Linde hade en stark pedagogisk ambition. Han tog emot elever i pianospel, musikteori och komposition i lägenheten på Norra Skeppsbron. Men bara de som verkligen hade viljan och siktet inställt på att arbeta med musik professionellt i framtiden fick någon plats hos Bo Linde. Han kunde också upplevas som kompromisslös och lite skrämmande; somliga återkom aldrig efter den första lektionen. I sin teoriundervisning använde han gärna partitur, framförallt av Tjajkovskij, Britten och Prokofjev och andra som han tyckte det fanns mycket att lära av. Sin egen uppfattning om den yngre tonsättargenerationen modernister delgav han också sina elever. Av vissa lite äldre studenter ville inte Linde ha betalt i pengar, utan bad dem i stället ta med några öl som han sedan drack under lektionen.

Bo Linde skrev också musik anpassad för duktiga amatörer, lärare och elever eller sammanhang där amatörer och professionella musiker samspelar. De korta duetterna för violiner är med all sannolikhet tänkta som undervisningsstycken. Med zigeunerskt lidelsefullt uttryck i den första och dansant rytmisk energi i den andra utgör de kontraster till varandra men har ändå en likartad atmosfär. De tillkom i en paus under arbetet med det stort upplagda *Vårbilder* opus 28, som beställdes av Carl Rune Larsson för en kör- och solistkonsert tillsammans med Gävle Symfoniorkester våren 1964 och skapades utifrån en idé om att även amatörer skulle kunna medverka. Linde valde ut

texter dels från äldre svensk folkvisetradition, dels av välkända skandinaviska lyriker som Olof Thunman, Elmer Diktonius, Ebba Lindqvist med flera, som alla behandlade olika aspekter på våren. Hela verket binds samman av den välkända sommarkoralen *Den blomstertid nu kommer* som introduceras tidigt och kan skönjas som korta motiv genom hela verket. I finalen får den spricka ut som en förlösare, men med karg instrumentering och annorlunda harmonisk inramning.

> Jag valde ut nio dikter med olika aspekter på våren och dess fenomen och beslöt binda ihop denna bukett med en röd tråd – en sommarkoral. Den kommer till sist men motiv ur den är tillstädes i hela kompositionen. Mestadels bara i form av några karaktäristiska intervaller och företrädesvis i orkestern.
>
> Att kalla detta förfarande för »omvända variationer« (där alltså temat kommer sist) är inte korrekt: meningen är främst att få ett formellt sammanhållande stöd för den annars kanske något disparat uppfattade sammanställningen. Det gällde att baka en slags surdeg som jag hoppas skall förnimmas (motiven är oftast starkt rytmiskt eller karaktärsmässigt förändrade) och ge en grundsmak åt anrättningen.
>
> För att få formell överskådlighet har jag indelat verket i fyra avdelningar: första och sista upptagande två dikter vardera av tyngre (musikalisk) karaktär, andra och tredje innehåller vardera tre dikter vars sammanställning har övervägande lyriska orsaker.

Att en kör skulle sjunga texter i första person singularis tyckte Linde verkade »löjligt«, som han uttryckte det, och använde sig

Britt-Marie och Bo Linde tillsammans med Bertil Linderoth (vid gitarren), textförfattare till flera av Lindes sånger och sångspelet *Slottsskoj*.

därför konsekvent av solisterna i alla »jag-avsnitt«. Tonspråket är avskalat enkelt just med tanke på att även amatörkörer skulle kunna framföra »bilderna«, och solisterna hämtas ur kören. Musiken är, förutom några närmast visartade avsnitt, alls inte insmickrande, däremot blandar Linde stilelement från både medeltidens hymntradition, romantik och mild modernism,

vilket ger den ett eklektiskt drag. Dirigenten Carl Rune Larsson – som uruppförde *Vårbilder* på Gävle Teater tillsammans med Gävleorkestern och Uppsala Akademiska Kammarkör, Norrlands nations kör i Uppsala och solister – tillhörde dem som i Bo Linde såg en extraordinär begåvning som inte fick plats i det han ansåg vara ett konformistiskt Musiksverige. I jubileumsskriften från 1982 inför Uppsala Akademiska Kammarkörs tjugofemårsjubileum uttryckte han mycket starkt sin uppfattning att Linde på grund av sin självständighet, fantasi och respektlöshet misshandlades av det officiella musiklivet. Om *Vårbilder* skrev han att det är:

> … ett inspirerat opus, fyllt av aprilsk ombytlighet, tvära kast mellan vresiga harmoniska krockar, rytmisk snålblåst, lyckliga laguner av lyrisk förtätning, vildvuxna citat – Strauss *Frühlingsstimmen* tittade fram ibland – men som helhet ett generöst, formfulländat ymnighetshorn, fyllt av vårens liv och längtan.

Med en speltid på över trettio minuter, sopran- och barytonsolist, orkester och körer är det en av Lindes mest omfattande, utforskande och dramatiska kompositioner. De flesta av Lindes verk som uruppfördes i Stockholm eller sändes i radio recenserades av Stockholmstidningarna. Men nu skedde uruppförandet i Gävle och sändes inte i radio vilket innebar att det gick helt

obemärkt förbi. Lindes lokalisering i Gävle var uppenbart ett problem ur det perspektivet. Det som ibland har tolkats som ett aktivt avståndstagande av Bo Lindes musik var i vissa fall en naturlig konsekvens av mediernas koncentration till händelser i Stockholm.

Under 1960-talet sändes tv-programmet »Kontrapunkt«. Det leddes av tonsättaren och tv-profilen Sten Broman och var en samnordisk frågetävling om klassisk musik där tremannalag tävlade mot varandra. Programmet hade miljontals tittare och de medverkande blev kändisar för tv-publiken som vid den här tiden bara hade en kanal att titta på. Programmets popularitet – det sändes på bästa tid, lördagkvällar – ger en bild av den starka ställning konstmusiken hade under 1960-talet. Laget från Gävle bestod av musikläraren Ingvar Morelius, den unge musikskribenten Lennart Bromander och Bo Linde. »Han var ganska nervig och det var lätt att uppfatta honom som påfrestande och ettrig, för han låg alltid på när man sa något. Varför det? Hur då?«, minns Lennart Bromander. Under resan till Göteborg där »Kontrapunkt« spelades in axlade samtidigt Linde en faderlig roll och tog hand om den unge Bromander. Laget föll redan tidigt i tävlingen mot Göteborg när ingen lyckades känna igen inledningen till *Madame Butterfly*. Det kändes bara pinsamt och Linde ville senare inte gärna tala om det och menade att tävlingen var oviktig.

Lennart Bromander hade träffat Linde under sin gymnasietid i Gävle och när även Bromander började skriva för Gefle Dagblad fick han vid ett flertal tillfällen ersätta Linde som recensent, särskilt vid de tillfällen när verk av Linde skulle recenseras. Just *Vårbilder* var för övrigt hans första kritikeruppdrag för tidningen. Det hände också att han hastigt fick rycka in när Linde på grund av alltför kraftig berusning inte klarade

av att fullgöra sin recensentuppgift utan måste ledas hem. »Linde var helt borta och när jag redan befann mig på Teatern där konserterna ägde rum, var det ju enkelt för mig att ta över.« De allra flesta recensionskvällar avlöpte helt normalt, ibland var berusningen bara lätt och han promenerade till redaktionen som låg alldeles i närheten för att skriva, men för dem som arbetade kväll på tidningen var det ändå uppenbart att han var påverkad. Att Linde inte avhöll sig från att dricka sig berusad även de kvällar han hade skrivuppdrag tyder i alla händelser på att han nu hade utvecklat en osund och okontrollerad alkoholkonsumtion. Redan några år tidigare, i mars 1960 vid en middag med Föreningen Svenska Tonsättare, hade Hans Eklund och Linde på grund av höggradig berusning helt enkelt inte klarat av att uppföra sig. Bo Wallner skrev i sina anteckningar:

> Vad som var direkt beklämmande var de unga och gamla bittra och arroganta: t ex Eklund och Linde. Det finns ingen möjlighet att *tro* på sådana typer. Fylla gör ju alltid människan dum, men här är verkligen utgångsläget lågt. Carlstedt och Karkoff rör sig då på en helt annan nivå.

»Han tog inte hand om sin kropp, han drack för mycket«, säger Karl-Ove Mannberg, men påpekar också att det aldrig var några problem att samarbeta med honom. Tvärtom var han alltid »fokuserad, klar och entusiastisk«. Under alla år har det varit en icke officiell sanning att Linde var alkoholiserad. Att han tyckte om att dricka alkohol och att det var en del av hans livsstil är ingen hemlighet. Linde hade svårt att begränsa sig, ville inte sluta när han börjat och hade ofta en flaska vin tillhands när han satt och komponerade. Däremot är det mer komplicerat att svara på frågan om Bo Linde verkligen var alkoholiserad. Inte alls,

menar somliga, som vännen Maurice Karkoff. Andra vittnar om motsatsen. Kanske ligger sanningen någonstans mitt emellan. På något sätt måste det ändå ha haft inverkan på hans förmåga att arbeta.

Vid sidan om privat undervisning, recensionsverksamhet och några mindre kompositioner, bland annat ett mindre pianostycke, tre barnsånger och en visa för tvåstämmig barnkör, arbetade han koncentrerat med en cellokonsert. Det är en stort upplagd solokonsert som vid sidan av violinkonserten måste betraktas som ett av hans mest betydande verk. Nu vid trettiotvå års ålder var han inte längre ett begåvat underbarn med gott självförtroende, utan en fullvuxen och etablerad tonsättare. Kanske var det också därför han nu kunde testa gränser och beträda osäkra marker med större ödmjukhet. I stället för att enbart lita till sig själv hade han under arbetet med cellokonserten kontinuerlig kontakt, mest via telefon, med cellisten Guido Vecchi som gav råd och styrde Linde förbi olika utförandepraktiska fallgropar. De många gånger timslånga konversationerna med Vecchi genererade förutom en solostämma som ligger väl till för instrumentet också telefonräkningar som grävde stora hål i familjens ekonomi.

Linde tillägnade cellokonserten opus 29 Vecchi som också uruppförde den vid en konsert i Sandvikens Folkets hus den 6 mars 1965 tillsammans med Gävle Symfoniorkester under ledning av Eduard Fischer. Publiken bestod av en handfull personer. Som vanligt skrev Linde själv om musiken i konsertprogrammet.

> Min cellokonsert opus 29 är skriven för dagens solist och tillägnad denne. Det är mitt första större verk för instrumentet och incitamentet rätt gammalt och beroende av

hopplös förälskelse i detta ädla och sköna instrument. Främst under detta år har stycket tagit hyfsad form (hoppas jag) mycket på intresserad tillskyndan av Carl Rune Larsson.

Första satsen inleds direkt (av solisten) med ett i alla satserna – mest på emotionellt dramatiska och lyriska ställen – genomgående motto. Detta motiv (som senare praktiseras huvudsakligen i sin omvända form eller kombinerat med ursprungsversionen) innehåller praktiskt taget allt såväl melodiskt som allmänt klangligt material som senare kommer till användning. Det innehåller en spänning mellan dur och moll-ters som i den första satsen (vilken efter en långsam introduktion) exponerar en relativt formellt konventionellt utbyggd sonatform, i mellansatsen skruvas upp i upprörda och övervägande ojämnt sammansatta rytmer för att slutligen lugna ner sig i en sats som kanske kan förefalla banal men där jag medvetet försökt att få soloinstrumentets primära karaktär (den varmt sångbara) att komma till sin, åtminstone instrumentalt, bästa rätt.

Konserten är storslaget romantisk och startar tyst i djupet med en svagt mullrande puka. Omedelbart smyger solocellon in i det allra lägsta registret. Trots det låga tempot har cellons melodiska rörelse kraft och energi att starta en rörelse uppåt. Den utvecklas snart till en melodisk klättring som blir allt intensivare och backas upp av orkesterns basar och celli. Resten av stråket fyller på med mer kraft och trycker cellosolot ytterligare uppåt innan träblåset går till attack och i en stark rörelse knuffar solostämman upp i det allra översta registret, som till ett tunt klangligt luftlager där energin avtar. Efter en mjukt melodisk glidflykt

landar orkestern åter i ett normaltillstånd av balans och jämvikt.

Linde använder ofta sitt melodiska material på ett generativt sätt. Han bygger fraserna med utgångspunkt från det omedelbart föregående materialets rytmiska struktur och melodiska energi. Och med kontrapunktiska medel som imitationer och motrörelser med stark både uttrycksmässig och tematisk närhet till den centrala melodikärnan ger han musiken en tydlig atmosfär och identitet.

Konsertens andra sats är snabb och virtuos. Det korta motivet vecklas ut till en smidig men kraftfull linje som får energi av orkesterns högt skruvade men oregelbundna puls. Man skymtar Lindes stilistiska inspirationskällor – Prokofjev, Britten, Sjostakovitj med flera – samtidigt som den mjukt melodiska och meditativa inledningen på den långsamma tredje satsen pekar framåt och föregriper senare stilistiska grepp som snarare för tankarna till Arvo Pärt. Cellon beskriver en långsam stigande linje och når tillsammans med orkestern en högplatå av breda, kraftfulla klanger. Orkestern sjunker tillbaka igen och ger plats för en innerlig dialog mellan solist och ensemble där fraserna överlappar varandra. Stämflätningen påminner om tidig polyfoni och när celestan alldeles i slutet träder in uppstår en känsla av sfärernas musik.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

»Traditionalister och radikala i efterkrigstidens svenska musikliv, kring Jan Carlstedt och hans stråkkvartett nr 2«, Lars Berglund, STM-Online vol. 12 (2009).

I Uppsala Akademiska Kammarkörs jubileumsskrift från 1982 ger Carl Rune Larsson sin personliga hyllning till Linde och *Vårbilder*.

Källor i det här avsnittet har också varit personer som befann sig i Bo Lindes närhet vid den här tiden. Det finns över huvud taget inte många tryckta källor om Bo Linde, förutom den detaljrika boken *Människan*, *kritikern*, *verket* av Stig Jacobsson och Ulf Jönsson (Kultur Gävle, 1999).

INSPELNINGAR

Konsert för cello och orkester opus 29 har spelats in av Maria Kliegel och Gävle Symfoniorkester under Petter Sundkvist (Swedish Society Discofil SSACD 1131).

Vårbilder spelades in 1982 av Sveriges Radio vid en konsert med Göteborgs symfoniorkester och Lodolakören under Arnold Östman. Inspelningen har vänligen gjorts tillgänglig för mig av Sveriges Radio.

Divertimento för flöjt, cello och piano opus 25 finns med Uppsala Kammarsolister (Scandinavian Contemporary Music Series MAP CD 9025).

Konsertant musik opus 27 finns med Gävle Symfoniorkester under Petter Sundkvist (Swedish Society Discofil SSACD 1132).

Sommarkvällar i Boulognerskogen

Vid samma tid som Linde avslutade arbetet med cellokonserten – partituret är daterat den 10 februari 1965 – fick han mycket lägligt ett statligt tonsättarstipendium på 4000 kronor. Det gjorde våren ekonomiskt lugn och han kunde arbeta utan större stress. Föreställningen att familjen Linde levde i mer eller mindre konstant ekonomisk nöd är spridd, men den stämmer inte. De hade inget överflöd, men Britt-Marie Linde arbetade heltid på stadsbiblioteket och Bo hade förutom regelbundna stipendier sina arvoden för kompositionsbeställningar och tidningsartiklar.

Ett ständigt återkommande tema i Lindes tidningstexter under 1960-talet var hur den modernistiskt orienterade musiken bredde ut sig på bekostnad av den musikantiskt melodiska linjen i det samtida svenska musiklivet. I samband med att föreningen Nutida Musik firade tioårsjubileum skrev han i en artikel med rubriken »Nutida och annan nutida musik« hur han betraktade den gångna tioårsperioden som en ständig kamp för den samtida musiken, med framgångar och motgångar. Han menade att föreningen, med starkt ekonomiskt stöd av Sveriges Radio, inte gav en ärlig och sann bild av musiklivet så som det verkligen var. Den trodde sig veta och kunna bestämma vad musiklyssnarna begrep och ville anamma inom den nutida musiken. Nutida Musik försvarade sig enligt Linde med att säga att den var landets enda slagkraftiga förening för sådan musik, som av publikpolitiska orsaker inte spelades av till exempel Stockholmsfilhar-

monikerna. Och Linde kunde heller inte låta bli att imponeras av kraften i den modernistiska rörelsen:

> … visst måste man med beundran erkänna föreningens vitala och lidelsefulla ambition att med orubblig konsekvens presentera det som väckt eller väcker debatt, hänförelse eller avsky. Livsviktigt i sammanhanget är givetvis ovan påtalade monopolstöd; genom det har man alltid haft möjlighet att anlita de yppersta konstnärliga krafter som nu, på olika musikområden, står till buds. Nutida Musik är en, även internationellt sett, unik organisation och dess manifestationer har alltid varit spännande och initiativmässigt friska och fräna. Sedan är det förstås en helt annan sak hur man förhåller sig till innehållet i notlådan …

Linde kritiserade gärna enskilda musikmodernister för att vara inskränkta och inte bry sig om publiken, men han var inte sen att uttrycka uppskattning om musik som hade förutsättningar att hitta en publik. Det handlade för honom aldrig om politik, utan endast om musik. Han fortsätter i sin artikel om Nutida Musiks tioårsjubileum:

> Det visade sig vid två »festkonserter« (en på Moderna museet och en på Konserthuset) att NM med friskt mod håller stilen. Vid den första åbäkade sig som vanligt den allmänt geniförklarade (och personligen så sympatiske) Karl-Erik Welin å det gruvligast exhibitionistiska sätt. Iförd mässkrud och medförande någon slags »korgosse« föredrog han latinska ramsor framför en flygel, som tydligen skulle föreställa altare. Nån slags »happening« utan ringaste musikaliska värde.

Under jubileet hade man bjudit in den polske tonsättaren Witold Lutosławski, och Linde träffade honom under en kväll anordnad av Föreningen Svenska Tonsättare. Han blev imponerad, både av Lutosławskis person och av hans musik som Linde menade ägde en äkta »musikantism«, konsekvens och omväxlande fantasi och stark känsla. Lutosławskis sätt att blanda traditionell komposition med aleatorik – som betyder att man använder slumpfaktorer i musiken – upplevde Linde som konstnärligt välgörande. Efter att ha hört stråkkvartetten som framfördes i samband med jubileet betecknade Linde Lutosławski som hyperbegåvad. Samma lovord fick inte dansken Per Nørgård eller ungraren György Ligeti, som också var inbjudna till jubileet och fått sina av radion för tillfället specialbeställda verk framförda.

Förutom ytterligare både kortare recensioner och mer omfattande tidningsartiklar komponerade han under våren 1965 i rask takt några mindre stycken, i huvudsak tänkta att framföras av unga och barn. *Liten lyrisk svit* för dam- eller flickkör trycktes i *Cantus 1*, en sångbok avsedd för gymnasieskolan. *ABC-resan* med Elsa Beskows texter är ett antal melodiska ramsor för barn som vill lära sig alfabetet; en språkmusikalisk utflykt som tillägnades hustrun Britt-Marie och sonen Ulf, som nu närmade sig åldern då man börjar lästräna.

När sommaren närmade sig planerade de som vanligt en resa och liksom flera gånger förut blev målet Danmark. De hade tidigare tillbringat några somrar på Skagen, men nu ville de uppleva Köpenhamn. Det blev ett kort stopp, men de hann i alla fall med att besöka Tivoli. Därefter åkte de vidare till Esbjerg men tillbringade den mesta tiden på ett pensionat på den danska semesterorten Fanø.

Enligt Britt-Marie Linde avhöll sig Bo från betungande

arbete under familjens semesterresor. Men denna resa upptogs Lindes tankar av *Serenata nostalgica* för stråkorkester, en beställning från föreningen Samtida Musik för Örebro kammarorkesters räkning. Verket uruppfördes i Nationalmuseum under Stockholms Stads Festspel i Stockholm hösten 1965. På listan över verk för stråkorkester fanns tidigare uppsluppna *Gammal-*

modig svit från 1954 och den concerto grosso-inspirerade *Preludio e finale* från 1955. Det är inte bara den tillbakablickande titeln *Serenata nostalgica* har gemensamt med *Gammalmodig svit*. Här finns samma rytmiska kraft och melodiska energi, om än inte med lika väl utvecklad lekfullhet. I stället återfinns här ett starkt grubblande vemod.

Den synkoperade figuren i första satsens inledning är bara skenbart stadig i sin enkla nakenhet, den bär på tvivel och en malande oro som accentueras ytterligare när huvudtemat presenteras. Det har stora likheter med inledningstemat i violinkonserten opus 18, men medan denna blommar ut i en briljant och bejakande gryningskänsla, vänder sig *Serenata nostalgica* inåt mot mörkret. Stämmorna snurrar kring varandra och temat upprepas i en alltmer komplex kontext. Den drömska klangen intensifieras och leder till ett närmast aggressivt avsnitt med startpunkt i en koncentrerad unison klang som expanderar och blir allt yvigare. En överledning med sidorörelser i ytterstämmorna mot violans synkoperade rytm öppnar till ett avsnitt med stora arpeggion i cellostämman och violiner som broderar ut det inledande temat. Den idylliska stämningen övergår i en dramatisk genomföringsdel innan violans vacklande synkoper till sist återkommer och satsen dör ut i knappt hörbara flageoletter och lojt droppande pizzicaton.

Ur tomrummet som uppstår ilar snabba violiner och kastar det korta temat mellan sig i ett rappt samspel. De täta växling-

arna mellan pizzicato och stråkspel ger en uppsluppen och lite idyllisk karaktär trots det höga tempot. Den inledningsvis spröda klangen får mer och mer kraft och utvecklas som från lek till allvar. Musiken strålar av energi och målmedvetenhet ända fram till det avslutande pizzicatot.

I den tredje, långsamma satsen fördjupas allvaret. En synkoperad ackompanjemangsfigur återknyter uttrycksmässigt till första satsens modstulna tankfullhet, ett vemod som gränsar till smärta. Allt ryms i en långsam, inte särskild vid rörelse uppåt som vänder tillbaka till utgångspunkten. Stämmornas insatser tätnar och sätts in som ekon efter varandra och en kamp mellan motstridiga känslor utspelar sig. Beslutsamma ackord och ett diskret glissando sluter satsen och öppnar samtidigt mot finalen.

I den sista satsen har de tvivlande dragen från första och tredje satsen förbytts i en självmedveten, kaxig känsla där inledningens vacklande metrik övergått i tydliga, skarpa linjer och markerade taktslag. När temat, som börjar i celli och bas, övertas av viola trycker basstämmorna på med klättrande figurer nästan på jazzmanér. Temat bryts ner i mindre beståndsdelar och blandas upp med nytt melodiskt material. Nu spinns den musikaliska väven av allt fler trådar, ibland som långsamt fallande linjer där höga silvrigt intensiva violiner ställs mot kantigt skurna basstämmor, ibland som ivrigt tassande pizzicaton. Tempot lugnar tillfälligt ner sig något och ger plats för några sorglösa gester, men det är bara en tillfällig andningspaus. De skarpa linjerna tar åter kommandot och behåller det fram till den sista och uttömmande kraftansträngningen, ett accelerando och en gemensam unison uppåtriktad löpning följt av huvudtemat i en avslutande fallande figur.

Läsåret 1965/66 tog Linde jobb som timlärare i musik på Pohlhemsskolan i Gävle. Musik var inget prioriterat ämne och

som huvudlärare hade han tio timmar undervisning i veckan. Det var vid sidan av lärarjobbet på Borgarskolan i Stockholm några år tidigare den enda anställningen han hade under sin livstid. Målen var lågt ställda och någon läroplan följdes inte. Under det att eleverna gick in i musiksalen brukade Linde sitta i ett skrubbliknande utrymme efter kortväggen bakom katedern

och röka sina cigariller, »Flickan i Havanna 2« som han gärna kallade dem, enligt vännen och textförfattaren till flera av hans vokalverk, läraren Bertil Linderoth. Undervisningen bestod i att han lade på en lp med något klassiskt verk, gärna en Beethovensymfoni, minns en av eleverna.

Han betraktades som en bohem. Nils Frölander arbetade som studievägledare på skolan och berättar att Linde aldrig gick in i lärarrummet och umgicks med de andra lärarna. Ibland dök han över huvud taget inte upp till lektionerna på morgonen. Då skickades skolans vaktmästare till bostaden på Södra Skeppsbron, som låg någon kilometer därifrån, för att meddela att han måste komma och undervisa. Stor förvirring blev det när Linde förväxlade två av eleverna som – kanske på skoj – bytt namn med varandra. Den ena eleven var mycket talangfull i musik och skulle belönas med ett stipendium, men vid ceremonin i skolans aula delades stipendiet ut till fel elev. Även om Linde var pedagogiskt intresserad passade uppenbarligen livet som lärare honom illa.

Gävleorkesterns dirigent Carl Rune Larsson uppskattade Lindes musik mycket och var en flitig beställare av nya verk, bland annat initierade han *Liten konsert* opus 35 för blåsarkvintett och stråkorkester. I programmet vid uruppförandet i april 1967 finns en notering om att Carl Rune Larsson någon gång under 1966 gett Linde uppslaget. Om den uppgiften stämmer måste det ha skett strax efter nyåret och Linde ha komponerat

hela verket inom loppet av en månad. Partituret är nämligen daterat den 8 februari 1966. Att den fått samma opustal som det senare *Pensieri sopra un cantico vecchio* verkar bara vara ett misstag.

Inför ett framförande av Lutosławskis *Trois poèmes* av Gävle Symfoniorkester återvände Linde i en artikel i januari 1966 till deras möte, som uppenbarligen gjort starkt intryck på honom.

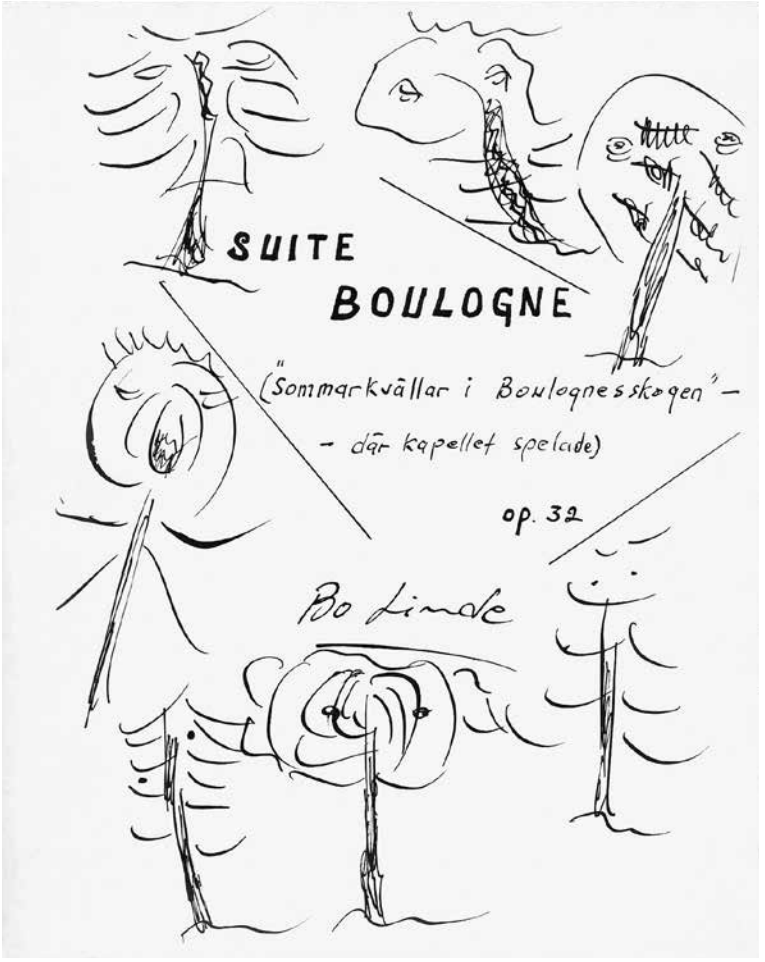
> Att a priori definiera Lutoslawski som någon dogmatisk avantgardist är felaktigt; i »Trois Poéms« finns mycket av gammal tradition, inte minst från medeltidens fria sångsätt. Elegansen och gracen som alltid varit framträdande inslag hos Lutoslawski – som motvikt till den vilda häftigheten och de rytmiska orgierna – härstammar med säkerhet från Frankrike där så många polska konstnärer funnit inspiration. På något sätt verkar musiken paradoxalt nog nästan klassicistisk om man därmed menar ordning och balans.

När man hör de inledande långsamma nebulösa stråkackorden i *Liten konsert*, som uruppfördes på Gävle Teater i april 1967, känns det inte så avlägset att föreställa sig att han också direkt inspirerats av Lutosławski. Men i stället för flimrande klangbyggen väver Linde intrikata gobelänger med spegelbildseffekter och raffinerad kontrapunktik mellan orkestern och sologruppen. Den ursprungliga idén var ett konsertant verk med förebilder från barocken. Linde tyckte själv inte att det blev särskilt framträdande i slutänden, men där finns trots allt rikligt med fugaton och inledningen är pompös som en fransk uvertyr. Karaktären är i övrigt lättsam, musikantisk och underhållande och inledningens sekundmotiv går som en röd tematisk tråd

genom hela första satsen. I mellansatsen stegras efterhand intensiteten med bitvis komplex orkesterväv som direkt övergår i tredje och sista satsens motoriska och allvarsamt lekfulla final, där de hetsiga stämmorna tvinnas kring varandra.

Blåsarkvintetten fungerar dels solistiskt i sin helhet, som i en concerto grosso, dels som fem individer med ensamma eller kombinerade solistpartier, dels integrerad i orkestern. Det finns i *Liten konsert*, som för övrigt också brukar kallas vid sin italienska titel *Concerto piccolo*, en påtaglig koncentration, ett allvar i de rytmisk-melodiska gesterna. Linde själv tyckte att andra satsens melodi är folkviseaktig, vilket är svårt att hålla med om. Visst frammanar de långsamma avsnitten en nordisk känsla, men episk och sparsmakat storslagen. Klarinettsolot i inledningen till andra satsen påminner exempelvis mycket om klarinettsolot i början av Sibelius första symfoni.

Bo Linde var öppen för de flesta musikaliska uttryck och gav sig ibland in i helt andra musikaliska sammanhang, med risk för att bli missförstådd. Han hade tidigt imponerats av sångerskan Carina Portnow, som var verksam i Gävle. Hon var en av grundarna av Gefle Lyriska Teater och satte tillsammans med Bertil »Bomben« Carlbaum, Lars Sigvard och dirigenten William Lind under sextiotalet upp en rad operettföreställningar på Gävle Teater, alltid med premiär annandag jul. Till uppsättningen av Emmerich Kálmáns operett *Violen från Montmartre* 1966 fick Linde uppdraget att med utgångspunkt från den redan existerande musiken komponera några balettavdelningar som skulle infogas i operetten. Linde lyssnade noga in sig på Kálmáns musik, och de tre nya dansavsnitten på cirka två minuter vardera smälte väl in i operettens uttrycksläge. Paret Portnow-Carlbaum och Bo och Britt-Marie Linde träffades vid flera tillfällen hos varandra i samband med uppsättningen. Bertil Carlbaum minns



Bo Linde gjorde ibland snabbt skissade illustrationer på omslagen till sina partitur.

Bo Linde som en generös och varm person som ofta skrattade så hela kroppen hoppade. Men också att han gärna fyllde på glaset. »Han var alldeles för förtjust i billiga viner«, konstaterar han.

Med inspiration från Paris anlades i mitten av 1860-talet Gävles Bois de Boulogne, Boulognerskogen. Parken har sedan dess varit ett utflyktsmål för Gävleborna och under många som-

markvällar på femtio- och sextiotalet spelade här delar av Gävle Symfoniorkester under namnet »Kapellet«. Repertoaren var inriktad på underhållningsmusik. Lindes *Sommarkvällar i Boulognerskogen* opus 32, eller *Suite Boulogne* som den för det mesta kallas, är en nostalgisk hyllning till dessa konserter som just hade upphört. I partituret som är daterat Gävle den 14 april 1966 har Linde skrivit »till Kapellet i Gävle Boulognerskog«.

När sviten uruppfördes skedde det inte i Boulognerskogen utan i Furuviksparken, den kombinerade djur- och nöjesparken utanför Gävle. Genom åren har både cirkus och musik varit viktiga inslag i Furuviks verksamhet, och när Linde kallar på uppmärksamhet med de markerade och igångsättande ackorden i blåsarna hamnar man snabbt i en imaginär cirkusmanege där musiken fantiserar fram clowner och enhjulingar, jonglörer och hisnande trampolineffekter. En lätt vinglande vals med gammeldags parkkänsla skapar bilder av sekelskiftsdamer i stora kjolar och hattar under sirliga parasoller. Livfullheten får ett avbrott i en sats Linde kallar »en liten enkel sak …«. Det är en melodiskt flödande stillhet, en klingande paus som följs av snabba steg och en lättsam vals, tillägnad Gävlekonstnären Pär Lindblad, innan det hela återvänder och avslutas i cirkusmanegen.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

Om Lindes samarbete med Gefle Lyriska Teater har jag samtalat med Bertil Carlbaum. För att få veta mer om Lindes lärartid på Polhemsskolan har jag intervjuat en av eleverna, Jeff Nilsson, och studievägledaren och senare skolchefen i Gävle, Nils Frölander. Om resorna har jag fört flera samtal med Britt-Marie Linde och tagit del av anteckningar och fotografier.

INSPELNINGAR

Serenata nostalgica opus 30 har spelats in av Örebro kammarorkester under Göran W. Nilsson (Swedish Society Discofil SCD 1034).

Suite Boulogne opus 32 finns med Gävle Symfoniorkester under Petter Sundkvist (Swedish Society Discofil SCD 1034).

Liten konsert/Concerto piccolo opus 35 för blåsarkvintett och stråkorkester har spelats in av Nordic Chamber Orchestra under Christian Lindberg (BIS-CD-1538).

Från allvar till tidsfördriv

Det tycks som om Linde inte riktigt visste vart han skulle ta vägen stilistiskt efter den allvarliga *Serenata nostalgica*, den intrikata *Concerto piccolo* och den lättsamma *Suite Boulogne*. Tre verk som helt klart bär hans prägel men likväl spretar åt olika håll. Komponerandet gick trögt och han ägnade sig i stället åt recensionsverksamhet. Under vårmånaderna 1966 skrev han omkring tjugo artiklar i Gefle Dagblad. När sommaren närmade sig lyckade han ändå samla ihop sig och komponerade *Symfoni i ord* opus 33 för blandad kör med text av Elmer Diktonius. Här har han målat med kraftfulla körklanger, expressivt och kärvt som om han ville närma sig den modernistiska normen med stöd av Diktonius. Kontrapunktiken är genomgående och långt driven med ständiga överlagringar i de olika stämmorna. I sista satsens jagande stämföring har han återkopplat till sitt eget stilistiska credo och låter en avskalad melodisk cell utvecklas och laddas med rytmisk energi och spelmanskänsla. *Symfoni i ord* tillägnades Jean Sibelius, som inte bara var en inspirationskälla för Linde själv utan också för Diktonius, som ofta hyllade den finske tonsättaren i dikt och prosa. Symfonin uppfördes aldrig under Lindes livstid.

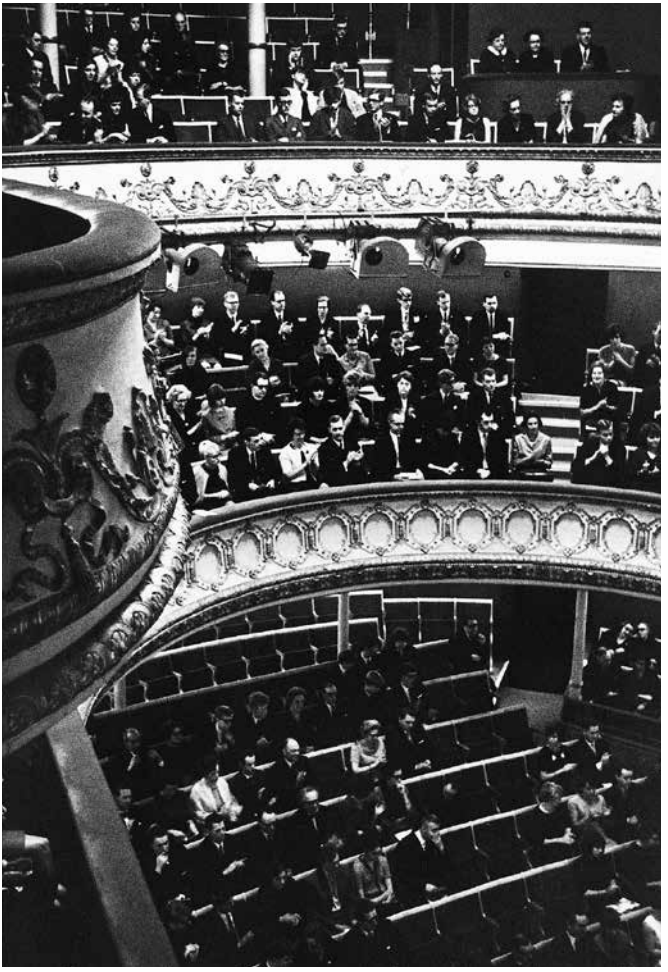
När sommaren kom reste familjen till Italien, till Rom och Venedig. Linde komponerade sångsamlingen *Sommarlov* opus 34 med text av Bertil Linderoth; en samling feriebetraktelser med rubriker som *Till landet*, *Att fiska*, *Fotboll*. Texterna är enkelt tonsatta med lättsjungna melodier och harmoniken följer till

stora delar ett traditionellt visharmoniskt mönster. Det är uppenbart att sångerna är avsedda för en barnpublik. Inom loppet av en månad hade Linde stilistiskt avlägsnat sig på ljusårs avstånd från sin expressionistiska vokalsymfoni.

Under sensommaren komponerade han en kort sats för stråkkvartett i samband med en minnesutställning tillägnad konstnärinnan May Östberg, som var en profil i Gävles kulturliv och hade avlidit tidigare samma år. Hon hade haft en ateljé i samma hus som Linde och familjerna var nära bekanta. Men faktum kvarstår att han under den kommande hösten inte lyckades få något väsentligt färdigkomponerat.

Recensionsverksamheten fortsatte och han uttryckte sig positivt om Gunnar Buchts opera *Tronkrävarna* som hade haft urpremiär i samband med ISCM-dagarna, världsmusikfesten för samtida musik som det här året ägde rum i Stockholm. I samband med debatten om Fylkingen och den nutida musiken några år tidigare hade Bucht och Linde positionerat sig i olika läger. Men nu menade Linde att Buchts musik »är något udda i samtida inhemsk produktion. Hans utgångspunkter synes mindre vara av sedvanlig punktuell eller seriell struktur; däremot har Bucht till omprövning tagit upp idéer som djupast sett har sina rötter hos en Beethoven, Mahler, Schönberg eller Alban Berg«. Om *Tronkrävarna* skrev han: »Den ordinära orkesterapparaten behandlas rationellt och mycket virtuost. De enskilda numren byggs upp i breda överskådliga linjer där en mängd briljanta enskildheter passas in i en följdriktig helhet.« Därmed gav han återigen – som i fallet med Nutida Musiks tioårsjubileum året före – uttryck för att det trots allt kunde finnas en viss relevans i de estetiska och konstnärliga utgångspunkter som var förknippade med de modernistiska idealen.

De många tidningsartiklar han skrev handlade ofta om den



Bo Linde på sin fasta plats i Gävle Teater, rad 13, stol 160 längst bak till höger i bilden. Foto: Lars-Gunnar Rörby.

nya musiken. Bland annat följde han upp sin recension av *Tronkrävarna* med en översiktsartikel om världsmusikfesten i Stockholm. Hans tidigare så självklara avståndstagande mot en stor del av den nya musiken hade nu till en del ersatts av fascination. Han var inte ens främmande för bruket av bandspelare i nya verk och menade att Sverige var ett pionjärland inom det elektroakustiska området. Han var också påfallande positiv till flera nya verk, bland annat av Siegfrid Naumann som han ju tidigare kritiserat och utkämpat debatter med.

> En mycket positiv överraskning var Naumanns »Cantico del Sole«. I tidigare verk av denna art föreföll han osäker på medlens användning; nu behandlar han dem med raffinerat mästerskap.

I oktober fyllde Karl-Birger Blomdahl femtio år och firades med konserter och nya skivutgivningar. Linde uttryckte nu en helt ny förståelse för Blomdahls konstnärliga strävanden och menade att han trots sina högspända ambitioner och kompromisslösa förhållningssätt lyckats bli något så unikt som en folkkär tonsättare i det svenska folkhemmet. Något som bara Hugo Alfvén och i viss mån Lars-Erik Larsson klarat av. I samband med Blomdahls bortgång några år senare utdelade Linde också beröm för hans sätt att använda tv-mediet och göra den nya musiken begriplig för en större publik. Blomdahls förmåga att förmedla de egna konstnärliga upptäckterna till omvärlden var beundransvärd, menade Linde och skrev:

> Denna fanatiska tro på ett värdefullt budskap är Blomdahls ojämförliga styrka i vårt musikklimat, där mångt och mycket strunt centraldirigeras från mer eller mindre

bestämda högkvarter. Blomdahl är alltså idealist, men som så många riktiga idealister även i högsta grad realist. Han vet vad folk vill höra (= vad de lärt sig vilja höra!), men han anser, att man fortfarande kan öppna folks öron för intressanta musikupplevelser – utan förutfattade meningar.

Lindes bevakning av Gävles musikliv under 1966 spände över hela det musikaliska genrefältet och avslutades med en recension av Carina Portnows uppsättning av operetten *Vita Hästen* på Gävle Teater. Men själv hade han svårt att hitta tillbaka till sina egna stilistiska spår. Under sex månader slutförde han inte något enda nytt verk. *Fyrkamp* för mezzosopran och piano kom till i februari till april 1967. Texterna var skrivna av Gösta Ahlstrand (nr 1) som var lärare i Gävle och av samarbetspartnern Bertil Linderoth (nr 2–4). Sångerna är rätt anspråkslösa och rör sig kring mänskliga relationer och framförallt spänningen mellan manligt och kvinnligt. Några månader senare, i maj 1967, daterade han *Vals-intermezzi* som är komponerad och tänkt för en amatörorkester. Här använde han sig av flera olika stilistiska uttrycksmedel; det är tydligt att målsättningen varit att alla instrumentgrupper i orkestern skulle få höras, att det skulle vara underhållande och att det inte skulle vara alltför tekniskt krävande.

Ytterligare några helt triviala korta kompositioner, bland annat en *Fest-fanfar* för flöjt, trumpet och grytlock med underrubriken »för femtioårig far 28 augusti 1967«, tillägnad stadsbibliotekarien och vännen Thord Plænge-Jacobsen, kan hänföras till periodens tillfällighetsmusik. Det dröjde till slutet av november innan något verkligt betydande lämnade kompositionsverkstaden. Han hade under sommaren återigen kontaktats av Gävleorkesterns dirigent Carl Rune Larsson som bett honom

att förse orkestern med ett nytt stycke till den traditionsenliga konserten på nyårsdagen i Gävle Teater.

Under sin kompositionskarriär skrev Linde, som många andra tonsättare under femtio- och sextiotalen, ibland verktitlarna på italienska. Nu hade han dessutom sommarens Italienresa i färskt minne och titeln på det nya stycket blev *Pensieri sopra un cantico vecchio*, på svenska »Funderingar över en gammal koral«. Det fick opustalet 35 och uruppfördes planenligt på nyårsdagen 1968, samma dag som Linde fyllde trettiofem år.

Som utgångspunkt för det nya verket ville Linde använda en för årstiden känd melodi, men i programbladet till uruppförandet avslöjar han inte vilken melodi det handlar om utan skriver:

> Jag fastnade för en välkänd koral (vilken får lyssnarna själva försöka gissa sig till om de har lust – urmelodin kommer inte förrän på slutet fast inte ens då i sin sedvanliga form) vars enkla melodiska uppbyggnad jag använder som ett varierat underlag för allehanda »pensieri« = funderingar.

Det är inte fråga om variationer i vanlig bemärkelse, poängterar Linde, utan metamorfoser över koralens intervallmaterial. Han knyter också an till samtiden och menar att koralens text uttrycker den oro som enligt hans mening de allra flesta måste känna inför det kommande året. Den oro han kände och uttryckte i *Pensieri* var befogad. Vietnamkriget pågick för fullt, sexdagarskriget hade just skakat om världen och det sjöd av politisk oro i Europa.

Pensieri präglas av mörker men skiner ändå av elegans. Det är strukturerat och sammanhållet och utvecklas självklart, naturligt och konsekvent. Ständigt närvarande i den slipade elegansen

finns en egenartad musikalisk smartness som förmedlar en urban känsla, långt från de dansant bondska dragen som annars varit framträdande i delar av Lindes musik, som *Gammalmodig svit* eller den robusta hambon i *Suite variée*, opus 21.

För Linde var det angeläget att musiken var tydlig, att den kommunicerade med sina lyssnare, vilket inte ska förväxlas med ytlighet. Han angav inga utommusikaliska referenser till sin musik, men *Pensieri sopra un cantico vecchio* klingar likväl som ett fulländat ackompanjemang till samtidens stenhårda politiska klimat, det kalla krigets och spionernas Europa. Den koral som Linde använde i sina mörkt färgade musikaliska funderingar är *Det är en ros utsprungen*.

Inledningens fanfarliknande men ödsligt klingande gest i trumpeten avbryts efter några takter av hemlighetsfullt smygande stråkpizzicaton. En mjukt sugande oboemelodi tar vid och utvecklas av klarinetterna och flöjter innan den landar i fagottstämman. En träblåsklang byggs snabbt upp, instrument för instrument – klarinett, oboe, flöjt – i en gest som försvinner i träblåsregistrets överkant. Fanfartemat återkommer i mer massiv skepnad där trumpeten förstärks med horn och tromboner, men när temat växer förvandlas det samtidigt till en ackompanjemangsfigur som bär fram ett sångbart svävande tema som får allt större kraft och växer likt en våg som närmar sig land. När den musikaliska vågen väl bryts tar den olika riktningar, energin försvinner och den sjunker ihop med en pukvirvel.

Med delvis återanvänt melodiskt material uppstår en ny vågrörelse ur den tidigare. Ytan är orolig, vilket understryks när det skavande fanfartemat oupphörligen bryter in och rör om. Det skickar iväg snabba fraser som verkar inspirerade av den samtida jazzen, som Linde var mycket intresserad av. Men en puka gör entré, bromsar tempot och startar samtidigt en överledning till

en slingrande vals. Sjostakovitjs ande svävar här över musiken som med glimten i ögat tar ny fart flera gånger utan att egentligen riktigt komma igång. Tvärtom saktar tempot av, och när de övriga stämmorna backar tar plötsligt fagotten kommandot.

Med ett melodiskt material som bygger på fanfartemat påbörjar den en klättring som varar över två oktaver och till sist utlöser ännu en våg, nu med långa fraser och muller från en stor trumma. Temat återkommer före en sista kraftfull urladdning innan stormen bedarrar. I lugnet som uppstår klirrar en celesta som åtföljs av solostråkar och bildar en kanon av *Det är en ros utsprungen* i moll före ett avslutande, förlösande durackord.

Pensieris speltid är cirka tio minuter och beskriver en metamorfos från hemlighetsfullt mörker till förandligat ljus.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

Här har jag åter i stor utsträckning använt mig av programblad och artiklar av Linde i Gävle stadsarkiv. Ulf Linde har också låtit mig ta del av autograferna till flera av Lindes verk.

INSPELNINGAR

Pensieri sopra un cantico vecchio opus 35 finns i en inspelning med Gävle Symfoniorkester och Petter Sundkvist (Swedish Society Discofil SSACD 1133).

Uppskruvat livstempo

Våren 1968 komponerade Linde *Tio sånger om hösten* opus 36. Sångerna har en genomgående tunn, sparsmakad faktur och melodiernas rörelser är slingrande. Texterna är av bland andra Erik Axel Karlfeldt, Werner Aspenström och Edith Södergran. Utan stora gester har Linde fångat de höstliga metaforerna om ångest inför döden, tvivel om livets mening och slutet som en förhoppning.

Det intensiva artikelskrivandet var nu långt mer än bara en bisyssla, och i en intervju i Gefle Dagblad sa Linde att verksamheten som kritiker var lika viktig som komponerandet. Under 1968 skrev han närmare sjuttio recensioner, artiklar och notiser i Gefle Dagblad. Som kritiker utvecklade han med åren en större estetisk öppenhet. Ett musikaliskt uttryck måste bedömas utifrån den genre och det sammanhang det förekommer i, menade han, även om han aldrig helt frångick sina konstmusikaliska ideal om lätthet, elegans och hantverk.

När tonsättaren Jan W. Morthenson i artiklar i Nutida Musik och Svenska Dagbladet gick till attack mot popmusiken och kallade den »oestetisk, infantil, fördummande och kulturellt ohygienisk«, reagerade Linde och skrev att »Beatlarna är överlägsna konstnärer«. Medan Morthenson jämställde utbudet av populärmusik med totalitär politisk propaganda som indoktrinerar en hel generation, hävdade Linde »att det har aldrig funnits så stora valmöjligheter för den musiktörstige«. Linde kunde till viss del förstå Morthensons oro, men menade att problemet

var att det alltid gapat ett jättesvalg mellan »finmusik« och »enkel musik« och att debatten om olika sorters musik skulle må bra av en större öppenhet i stället för att man som Morthenson såg ner på representanter för andra genrer.

Musikundervisningen, påpekade Linde, fick en alltmer ensidig inriktning – »både i skola och hem«. Han tyckte att en betydligt generösare attityd hos såväl ungdom som äldre inför olikartade musikaliska fenomen skulle kunna utgöra en gemensam utgångspunkt för en ömsesidigt respektfull diskussion om musik i alla riktingar. Att Linde ständigt vidgade sin estetiska horisont visade sig i att han tog in både jazzen, popen och till slut också den nya konstmusiken, även om den inte utvecklades enligt just hans personliga smak.

Samtidigt som han argumenterade för samförstånd och öppenhet mellan genrer och estetiska falanger tampades han med sina egna tvivel. Han grubblade över musikens tillstånd och försökte hitta nya begrepp för »seriös« och »klassisk« musik eftersom gränsen till den populära musiken enligt hans uppfattning mer och mer kommit att suddas ut. Han ville gärna utveckla en sorts växelbruk där han skulle ägna mycket tid åt vissa verk, framförallt de beställningar han fick, och däremellan mindre tid åt tillfällighetsmusik. Men livstempot var uppskruvat. Han skrev artiklar och recensioner, umgicks med vänner, rökte oavbrutet pipa och cigariller och drack alltför mycket vin. Han satt gärna på sin fasta plats i Gävle Teater, rad 13, stol 160, längst bak till höger på parketten. Trötthetten tog allt som oftast överhanden och han somnade inte sällan mitt under pågående konsert. Det var uppenbart att det inte kunde fortgå.

I början av sommaren 1968 klev familjen Linde på tåget med sikte på Esbjerg. Enligt tidigare års rutiner hade de bara skissat en rutt för sin semester. Från Esbjerg skyndade de vidare till

London och därefter tåg till Frankrike och Paris, där de drabbades av strejkande taxichaufförer och studentuppror. Till slut hamnade de i den lilla fiskebyn och semesterorten Concarneau i Bretagne, där de äntligen fick lite semesterro.

Även om Linde i allmänhet inte brukade sitta och arbeta i egentlig mening under semestrarna hade han enligt Britt-Marie Linde alltid ett notblock i närheten där han kunde teckna ner idéer och uppslag, exempelvis det som skulle bli stråktrion opus 37.

Här har han format tre individuella stråkstämmor, som först tycks leva helt självständiga liv men som snart börjar kommunicera med varandra. Ett pizzicato faller ner och fångas upp av ett stråkdrag i violan. Cellon kilar fram och presenterar det bärande temat – en kort energisk figur med litet omfång. Violinen och violan ger sig in i en ivrig pizzicatodialog understödd av cellons markerade melodilinje, spelad med stråke. Men rollerna byts snart och cellon kommenterar dialogen med snabba pizzicatofraser medan violin och viola övergår till stråkspel. Insatserna tätnar och intensiteten stiger. Stämmorna imiterar varandra i en snabb kanonlik kontrapunktik innan förlösningen kommer i form av ett efterslagsackompanjemang där strängarna på violinen slås an som på en gitarr, ett som vi sett inte ovanligt stilistiskt grepp hos Linde. Tempot är fortsatt snabbt och karaktären beslutsam och jagande innan musiken med ett knäppande pizzicato plötsligt gör halt. Men det är bara ett tillfälligt stopp. Jakten fortsätter i ett nervöst intermezzo där stämmorna pilar fram och driver på varandra i ett oavbrutet presto. Några hinder för framfarten tycks inte finnas. Den från början tunna klangen breddas innan tempot återigen plötsligt stannar av. Nu breder ett kontrasterande vemod ut sig. Som tidigare är dialogen mellan instrumenten mycket tät och varje insats följs omedelbart av de övriga instrumenten. Fakturen tätnar för att till sist koncentre-

ras till några snabba oktavflyttningar ner i lågt register. Ur det slingrar sig en melodi uppåt och övergår i en ljus spröd ton i violinen innan violan och cellon sätter punkt med en begrundande pizzicatogest.

Trion beställdes av föreningen Levande musik i Göteborg och är ett av de sista årens mest livfulla och koncentrerade verk;

han ägnade det både tid och tanke. I övrigt slutförde han inte många kompositioner under året. Gävleborgs läns sångarförbund hade utlyst en nationell kompositionstävling, en tävling Linde fick kännedom om när det bara var en vecka kvar till sista inlämningsdagen. Han letade fram en sats för stråkar han skrivit tidigare som inte kommit till användning och bad vännen Bertil Linderoth att förse den med text. Andra pris i tävlingen gick till tidigare klasskamraten och vännen Maurice Karkoff. Annars blev inte mycket uträttat vid notbladen.

I stället för att komponera utvecklade han sin förmåga som kritiker och skribent. I en resebetraktelse från sommaren i Bretagne kåserade han om drabbningarna med revoltens Paris. De politiska dimensionerna brydde han sig inte särskilt mycket om, däremot att händelserna orsakade en del bekymmer, som att en strejkbrytande taxichaufför tog ett hutlöst pris för att köra dem till ett litet hotell på Rue de la Huchette efter vänstra stranden. »Men vi är ju ute på en musikalisk resa så varför bry sig om taxistrejker och plankklottrande studenter.« Han skrev också recensioner och artiklar om det svenska musiklivet, bland annat en hyllning till Blomdahl som avlidit femtiotvå år gammal i juni samma år och vars musik just hade spelats vid en konsert i Gävle Teater.

> … de många lyssnare som i går, vid länsorkesterns första ordinarie konsert lyssnade till först ungdomsverket »Vaknatten« (från 1948) och det mogna mästerstycket

> »Sisyphos« (1954) fick framförallt klart för sig vilken eruptivt kompromisslös konstnär han var från början till slut. Blomdahls, på äldre dagar mycket modifierade »förakt« för romantisk musik (i den traditionella bemärkelsen) är nog mera en ytlig myt än ett reellt faktum.

Linde såg nu inte längre Blomdahl som ett språkrör för en musikens modediktatur, utan som en tonsättare för vilken musiken var en levande fysisk realitet. Hans musik bara fanns där, urprimitiv, som ett utslag av livskamp och glädje och med ett tonspråk som sällan kunde etiketteras med »sedvanliga litterärt antydande fantasigenvägar«, menade Linde. Han var också positiv till nyinsceneringen av Rosenbergs *Marionetter*, som sattes upp under Stockholms Festspel. När de elektroakustiska tonsättarna Ralph Lundsten och Leo Nilson besökte Gävle i november och spelade och berättade om den nya musiken, hörde Linde nya ljud- och idéfantasier som han inte tyckte sig ha hittat hos den tidigare generationen elektroakustiker. Nu imponerades han av deras konstnärliga och artistiska mognad och förutspådde att den nya ljudtekniken skulle få stor betydelse för kommande tonsättargenerationer och för framtidens musik:

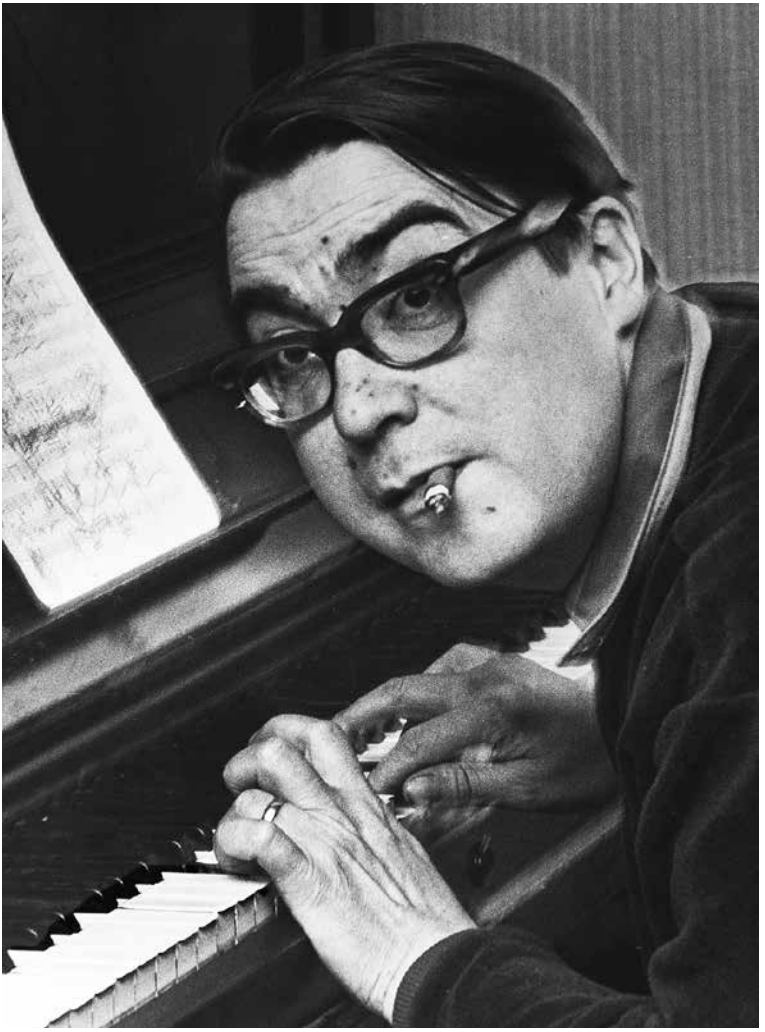
> Att elektronikens outtömliga tekniska möjligheter kommer att bli en realitet är nog så klart; om det sker i de former som nu presenterades tror jag att de kan ta inte minst ungdom med storm – ungdom för vilka popljuden redan blivit uttjatade.

Samtidigt kunde han inte riktigt hålla sig från att raljera med det nya och slängde i slutet av artikeln in: »Fiol är fiol och syntetiska tvättmedel är bra dom också.«

Efter att flitigt varit i elden som kritiker under hösten återkom Linde i februari följande vår med ytterligare ett kammarverk, *Sonata a tre* för violin, cello och piano opus 38, som uruppfördes den 30 november inom ramen för Samtida Musik. Den lätta och eleganta hanteringen av stråkstämmor, både i kammarmusik och i orkesterverk, utvecklade Linde med åren till verklig virtuositet. Däremot lyckades han aldrig skriva för sitt eget instrument, pianot, med samma självklara vighet. I *Sonata a tre* trampar pianots oktaver tungt och till och med stråkarna framstår här som osmidiga. Ändå var både Tryggve Nordwall i Dagens Nyheter och Kerstin Linder i Svenska Dagbladet påtagligt positiva i sina omdömen.

Fjorton sånger om våren opus 40 för hög sopran och piano blev färdiga i april 1969. Det var en beställning från Rikskonserter avsedd för Dorothy Irving, som uruppförde cykeln vid Musik vid Siljan tillsammans med pianisten Ingrid Lindgren. Sångerna är genomgående enkla, nästan spröda till sin karaktär. Alla var emellertid inte nya. Fyra av dem hämtade han från samlingen *Åtta sånger* som han hade komponerat långt tidigare, 1955.

De övervägande hoppfulla och ljusa vårsångerna opus 40 fick en motbild i *Vaggsång* för damkör och piano, som blev färdig bara några månader senare, den 8 juli 1969. Linde skrev själv texten som målar upp en bild av tidens slut, orsakad av människorna själva. Det här året var USA:s insatser i Vietnamkriget som störst med över en halv miljon utsända soldater. Linde var aldrig uttalat politisk, men han påverkades starkt av bilderna från kriget, vilket i sångerna återspeglas av kärva intervall, skarpskuren melodik och en dystopisk text: »Kom lilla vän, kom sätt dig här, mamma skall berätta en saga om hur världen är, och hur den är svår att rätta.« / »I vattnet finns



I samband med att Linde tilldelades Gävle stads kulturstipendium 1970 togs den här bilden vid pianot hemma i lägenheten. Foto: Kurt Elfström.

massor av u-båtar, och upp i himlen, som du minns, där vimlar av flygförsåtar.« / »Bomberna slå, raketerna gå.«

Under hösten 1969 fick han inte färdig en enda ny komposition, men skrev som vanligt artiklar och recensioner i Gefle Dagblad. Däribland en text om den nyligen bortgångne vännen Laci Boldemann och uruppförandet av hans trumpetkonsert.

I en intervju med Linde som Karl-H. Sandberg gjorde för Arbetarbladet i maj 1970 ger tonsättaren sken av att vara produktiv. Visserligen hade några nya stycken framförts, men kompositionstempot var inte alls vad det varit. Han var också medveten om att omgivningen betraktade honom som en udda person, en bild han nu ville justera.

> Det finns de som uppfattar mig som bohem. Då vet man ingenting om mig. Jag arbetar som en kontorist. Förmiddagarna ägnar jag åt den rent mekaniska utskrivningen av partituret. Det är ett jobb som tar tid. En partitursida tar två timmar att skriva.

Han återkom också till sin genom livet konsekventa och återkommande önskan att sudda ut gränserna mellan konstmusik och populärmusik. Genrerna borde inte fungera som sociala stilmarkörer utan i stället vara uttryck för en vilja att med musik skapa en människornas gemenskap, med kvalitet. Han hade lämnat in en klarinettkonsert till Rainer Miedel och Gävleborgs symfoniker, berättade han vidare, och planerade att skriva en konsert för altfiol. Men det var förmodligen bara en idé, några skisser eller färdiga manussidor finns inte i kvarlåtenskaperna. Däremot återfinns här skisser till några schlagermelodier, ett divertimento, en *Liten konsert för fiol och blåsarkvintett*, *Tolv sånger om sommaren* och några andra påbörjade kompositioner.

Två av dem hade han försett med opusnummer: *Rio Bo* opus 43 (*Sex italienska sånger*) och *Concerto per sette strumenti* opus 44. Men det som blev hans sista större verk är *Pezzo concertante för basklarinett och stråkar* opus 41.

Upprinnelsen var att Linde några år tidigare hade blivit bekant med klarinettisten Lennart Stove som förklarade att repertoaren för basklarinett solo var mycket begränsad. Linde kommenterade senare på sitt okonstlade vis: »Då råkade det vara så att jag hade lite material liggandes som jag inte visste vad jag skulle göra av.«

I en intervju i programbladet vid uruppförandet av *Pezzo concertante* beskrev Linde verket som ett uppvisningsstycke utan större pretentioner. Men i musiken finns ett underliggande, nästan klagande allvar, en expressionistisk eftertänksamhet som snabbt förbyts i rastlöst jagande partier. Med inledningens stora språng bygger basklarinetten upp ett energifält som sträcker sig från det nedre registret och två oktaver upp. En snirklande rörelse skruvar sig kring sin egen axel några varv innan melodin åter dalar ner mot sin startpunkt. Hela rörelsen tas om men klättrar nu ännu högre och spänningen ökar. I en genomföring fragmentiseras temat och fördelas mellan stråkstämmorna, där det vrids och vänds på innan energin till sist ebbar ut. En återtagning leder direkt tillbaka till en variation av inledningen innan en kort pizzicato-coda sätter punkt för första satsen.

I andra satsen lockar ett långsamt suckande valsackompanjemang soloklarinetten till klagande slingor som rör sig i allt större cirklar. Efter en överledning tar klarinetten över orkesterns motiv. En drömsk duett utspelar sig mellan soloviolin och basklarinett, men violinen drar sig ur leken och lämnar klarinetten ensam som reciterande gestaltar sin förtvivlan.

Ett rytmiskt capriccio skingrar missmodet. Lekfullt studsar

soloklarinetten fram till ett avskalat basackompanjemang innan orkestersatsen tätnar och klarinetten bärs fram av ett varmt cantabile. Motiven från den inledande intradan och den efterföljande valsen skymtar och leder fram till en lättsam snabb marsch. Avslutningen befäster betydelsen av det rullande motiv som varit en bärande melodisk idé genom hela verket.

Pezzo concertante är tio händelsespäckade minuter, sammanhållna av böljande melodilinjer som på ett sällsamt sätt utvecklas i nya variationer där melodins kärna alltid är närvarande. Konserten kan också framföras med B-klarinett i solostämman, och i autografen finns en anteckning om att den även kan göras på cello, men den uppgiften är inte med i den tryckta utgåvan, utgiven på Hans Buschs förlag.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

Dagspressartiklar har jag läst i Gävle stadsarkiv och i Kungliga Bibliotekets arkiv. Tidskriften Nutida Musik erbjuder intressant läsning för den som vill få en bild av 1960-talets svenska musikliv.

INSPELNINGAR

Fjorton sånger om våren opus 40 innehåller fyra sånger som hämtats från samlingen *Åtta sånger* från 1955. Två av dem har spelats in av Anne Sofie von Otter och Bengt Forsberg på skivan *Watercolours* (Swedish Songs DG 474 700-2).

Stråktrio B-dur opus 37 har spelats in av Nils-Erik Sparf, violin, James Horton, viola, och Lars Frykholm, cello (MAP CD 9025).

Pezzo concertante finns inte utgiven på skiva. Inspelningen jag tagit del av gjordes av Sveriges Radio den 6 november 1987 i Gävle Teater med dåvarande chefdirigenten för Gävle Symfoniorkester Doron Salomon och basklarinettisten Tommie Lundberg som solist.

Den sista resan

Linde var inte troende. Likväl blev hans sista opusnumrerade fullbordade verk sångsamlingen *Fyra religiösa sånger* opus 42. Att skriva sånger med andlig text handlade inte om att bekänna sig till en gudstro, utan om att använda en verktyp, en genre inom genren, som föll sig helt naturlig för honom. Förutom de fyra sångerna tillkom under den sista tiden endast en liten duett för barnkör och några helt korta fanfarer, en avsedd för Göteborgs 350-årsjubileum 1971 – den användes aldrig, men framfördes under Lindedagarna i Gävle 1985 – och en för Gävle Musikskolas Blåsorkester.

Att Linde nu var mycket trött kom till synes inte bara i en kraftigt minskad produktion utan också i hans musikkritik. De tidigare årens omvärldsorienterade, analyserande och polemiska musikkritik hade reducerats till en mer pliktskyldig konsertbevakning av det lokala musiklivet. Han var sliten och visade alla tecken på det som i dag förmodligen skulle kallas utbrändhet. Han drack för mycket, rökte för mycket och kunde inte koppla av. En egendomlighet är att kollegan och klasskamraten Maurice Karkoff ställer sig helt frågande inför de vittnesuppgifter som säger att Linde hade problem med hög alkoholkonsumtion. Vid ett samtal med Karkoff målade han upp bilden av en enkel person med borgerliga vanor och hög integritet. »Han recenserade ett stycke av mig som uruppfördes av Gävleorkestern, men han var inte särskilt positiv, trots att vi kände varandra. Han var befriad från sådant«, berättar han.

Vid ett av Karkoffs sista besök hos familjen Linde, sannolikt någon gång på förvåren 1970, pratade de om Lars-Erik Larssons *Sju små fugor med preludier i gammal stil* opus 58, små pianostycken med inspiration från Bachs *Das wohltemperierte Klavier*. Preludierna och fugorna är som små persongestaltningar av samtida tonsättare, bland andra Carlstedt, Eklund, Karkoff och Linde, och i sin bok om Lars-Erik Larsson skriver Carlhåkan Larsén: »… man vågar ändå vanvördigt konstatera att preludierna och fugorna förefaller att fånga viktiga egenskaper i föremålens konstnärliga skapande«.

Linde spelade igenom preludiet och fugan som tillägnats Eklund, varpå de diskuterade sin gamla lärare. Karkoff uttryckte sig som vanligt kritiskt mot Larsson som han menade hade skadat mer än utvecklat dem som elever. Linde sa att han tyckte det var ett vackert preludium. Linde, Karkoff och Eklund hade studerat ihop under flera år och de träffades senare med jämna mellanrum. Men Linde hade alltid svårt för Eklund som han uppfattade som en arrogant, oförskämd och bufflig knöl. Efter att han spelat igenom preludiet satte han sig i sin fåtölj och ägnade sig åt att än en gång gå igenom konserten för basklarinett som skulle uruppföras senare samma år.

Enligt Karkoff ville Linde ha allt i god ordning, var sak på rätt plats i bokhyllorna. Också Britt-Marie Linde beskriver honom som en ordningsmänniska, inte bara i den bemärkelsen att han »arbetade som en kontorist« utan också att han såg till att familjen hade en ordnad vardagstillvaro. Han hade dessutom tecknat livförsäkringar för både sig själv och henne, vilket hon kände stor tacksamhet för när katastrofen var ett faktum.

I början av juni 1970 fick Linde Gävle stads kulturpris på 6 000 kronor. Det satte lite guldkant på tillvaron och som så många gånger tidigare planerade familjen en resa. Men den här

Bo Linde med familjens katt framför fönstret i lägenheten på Södra Skeppsbron i Gävle. Foto: Kurt Elfström.

resan, sommaren 1970, förebådade slutet. Bo ville återse Wien som han tyckte så mycket om; hans minnen från den tid han tillbringade där som student var ljusa. Som vanligt åkte de tåg, Bo ville aldrig flyga. Första anhalt var Hamburg. Därefter tog de sig vidare till München innan de kom fram till Salzburg där de firade midsommar. Det rådde extrem värmebölja. När de kom

fram till Wien några dagar efter vistelsen i Salzburg dallrade luften av hetta. Bara efter någon dag blev det mer än Linde klarade och han föll ihop, avsvimmad. Britt-Marie Linde hamnade i en besvärlig situation och det tog flera telefonsamtal med svenska konsulatet och SOS larmtjänst i Köpenhamn innan man lyckades få fram en ambulans som kunde ta Linde till sjukhus. Där styrde den gamla sortens stränga sjuksystrar och besöksmöjligheterna var mycket begränsade. Britt-Marie Linde minns situationen som förtvivlad.

Efter en vecka på sjukhuset i Wien hade Linde återhämtat sig tillräckligt för att påbörja resan hem till Sverige. Nu kände han sig stark igen och ville på återresan ännu en gång besöka deras älskade Skagen. Men han hade överskattat graden av sitt tillfrisknande. När familjen anlände till Skagen blev han åter mycket svag och de tvingades omedelbart fortsätta färden hemåt. Planen var att de skulle ta vägen förbi Göteborg och närvara vid Bos brorsdotter Evas bröllop. Bo och Britt-Marie hade genom åren en nära kontakt med Stig och Vera Linde i Göteborg, och redan när de reste från Gävle hade de packat ner finkläder för att kunna vara med på bröllopet på hemvägen från kontinenten. Men när de anlände till Göteborg var Linde inte nog stark för att närvara vid bröllopsfestligheterna. De övernattade men fortsatte morgonen därpå omedelbart mot Gävle. Natten efter hemkomsten tillbringade Linde hemma, men följande dag fördes han med ambulans till Gävle sjukhus.

Vännen Laci Boldemanns död året före hade tagit honom hårt, och de senaste upplevelserna gjorde honom rädd. Nu insåg han att allt plötsligt kunde vara över.

Bo Linde överlevde den här sommaren, men oron och ångesten var en ständig följeslagare. Att han hade stora problem var uppenbart, men han varken ville eller kunde ändra sin livsföring på väsentliga punkter. Han fortsatte att dricka vin och röka utan att få särskilt mycket annat uträttat.

Den 19 september uruppfördes konserten för basklarinett och stråkar, *Pezzo concertante*. På efterfesten träffades solisten Lennart Stove och ett gäng musiker. Linde orkade inte riktigt delta, krafterna hade sinat. Någon vecka senare, den 28 september, skrev han sin sista recension i Gefle Dagblad, och bara några dagar senare, den 2 oktober på morgonen, dog Bo Linde på Gävle sjukhus, endast trettiosju år gammal. »Det var något invärtes som brast och hans liv gick inte att rädda«, säger Britt-Marie Linde.

Bo Lindes död uppmärksammades med notiser i dagspressen. Det var till en början inga stora minnesord, men under hösten författade flera av hans kompositörsvänner, framförallt klasskamraterna från Lars-Erik Larssons kompositionsklass, minnesartiklar i tidskriften Musikrevy. Tillsammans manade artiklarna fram bilden av en unik begåvning, ett underbarn som på ett närmast naturgivet vis skapade musik som motståndslöst flödade ur honom. Men de beskrev också en person som inte riktigt orkade med musiklivets polariserade situation, som i stället för att stanna i Stockholm och kämpa, lämnade fältet och till sist dukade under av trakasserierna från företrädare för den radikala nya musiken. Hans Eklund skrev:

> Felet var att han dök upp i en tid, 50-talet, som kom att drabba oss alla Lars Erik Larsson-elever, men mest Bosse.

> Han hade från början sin inställning klar och den höll han fast vid, trots att han gång på gång drabbades av de »styrandes« bannbulla. Men det blev svårare och svårare och till slut föredrog han isoleringen i sin hemstad Gävle.

Den martyrisering av Linde som delvis är resultatet av artik-
 larna i Musikrevy har ingen reell grund i Bo Lindes liv, men myten att Linde bröts ner av företrädare för musiklivet i Stockholm har genom åren bevarats och förstärkts såväl nationellt som i hemstaden Gävle. I andra bandet av den mycket spridda *Svensk musik* citeras ur en artikel av Gösta Percy, också den publicerad i Musikrevy: »Vi har nyligen fått bevittna, hur en synnerligen begåvad svensk tonsättare bokstavligen tigits till döds av dem som makten hava.« Och när kulturredaktören i Gefle Dagblad, Bengt Lundblad, 1983 skrev en artikel om Linde med utgångspunkt från den biografiska artikeln i *Svensk musik* sattes rubriken »Missförstått geni som knäcktes av musikpåvarna«.

Men Linde var inte själv av den uppfattningen att han drabbats mer än någon annan av de tendenser som påverkade 1950- och 60-talens svenska musikliv. Det är andra personer som velat skuldbelägga en del av de modernistiskt orienterade kompositörerna. Naturligtvis kände sig Bo Linde som många konstnärer ibland osäker på sin förmåga, men i grunden var han ändå övertygad om sin musiks värde. Han var inte heller undfallande eller rädd för att diskutera musik, och han deltog regelbundet i Föreningen Svenska Tonsättares middagar. Varken som skribent eller tonsättare var han orolig för eventuella konfrontationer med tonsättare som företrädde en radikalare musikestetik. Gunnar Bucht har fört fram tanken att Linde gjorde ett stort misstag som inte höll sig kvar i Stockholm. Han medger att det fanns en

fokusering på det som hände i Stockholm, men menar att den typen av koncentration kan främja musikaliska framsteg:

> Musikkulturell utveckling främjas inte alltid av mångfald, pluralism, av att alla skall ha sitt, utan av koncentration på det man anser väsentligt. Viljeriktning innebär alltså även ensidighet. Något eller några måste väljas bort och Bo Linde var inte ensam. Vi har alla råkat ur för att bli bortvalda utan att för den skull behöva gå ner oss i bitterhet.

Linde var inte lagd åt bitterhet, även om han tyckte att det kändes tungt ibland, och han ställde sig under de senare åren inte alls bakom Hans Eklunds och Jan Carlstedts kategoriska fördömanden av modernismen. Han skulle sannolikt också starkt ha ogillat att bli betraktad som det offer han i många sammanhang har framställts som. Att han redan i unga år började dricka alkohol i ohälsosamma mängder hade inte med Måndagsgruppen att göra.

Jordfästningen skedde i Det eviga livets kapell på Skogskyrkogården i Gävle den 8 oktober 1970. Det spelades ett *Interludio* för orgel av Hans Eklund och ett *Ave Maria* för solosång av vännen och tonsättaren Stig Gustav Schönberg. Symfoniorkestern i Gävle spelade Lindes egen svit för oboe och stråkar. Britt-Marie Linde berättar att Hans Eklund vid defileringen runt kistan slog näven i kistlocket och utbrast »det var det jävligaste de kunde gjort«, som för att ge eftertryck åt sin övertygelse att det var det modernistiska etablissemanget i Stockholm som bar skulden för Lindes död.

Men Bo Linde levde det liv han ville och kunde leva. Nära familjen i den stad som var hans, Gävle. Han stred för sin uppfattning att musik kunde vara äkta och sann, vara utformad med

hög hantverksmässig skicklighet, ha integritet och samtidigt vara intressant och skön att höra för publiken. Linde lyckades inte alltid förverkliga det som var hans egen grundläggande målsättning med musiken, men ofta.

Han hade sina förebilder, Benjamin Britten, Sergej Prokofjev, Pjotr Tjajkovskij, Béla Bartók, bland andra. Men han var också fascinerad av Witold Lutosławski och han tyckte mycket om Anton Webern, även om Webern i debatten fick representera »de andra«, serialisterna. Med Lindes krav att musiken skulle vila på god hantverksmässig grund och ha balans och koncentration framstår det emellertid inte som så underligt att han uppskattade just Webern.

Karkoff kallade Linde för en *enfant terrible*. Det kanske är en rättvisande beskrivning. »Att leva ett långt liv i renhet låg inte för honom«, säger Britt-Marie Linde i dag, många år efter Bos död. Att han själv blev allt mer ointresserad av att delta i striden om vilken musik som skulle råda i Stockholms konsertsalar, berodde inte på att han inte orkade, inte vågade eller inte kunde, utan att han tyckte det var viktigare att se till att familjen hade ett drägligt liv och att han fick skriva den musik han ville.

En tid efter att Linde gått bort märktes ett tilltagande intresse för hans musik. I en intervju med Britt-Marie Linde i Aftonbladet i mars 1975 uttryckte hon sorg över att hennes man inte fick vara med och uppleva sin musiks framgångar. »När de första STIM-pengarna började strömma in efter Bos död kändes det väldigt bittert«, sa hon men gladdes samtidigt åt att hennes avlidne man levde vidare genom sin musik.

Men har Lindes musik haft inflytande över den svenska musiken sedan dess? Frågan kan besvaras med ett enkelt nej. Något direkt inflytande på enskilda tonsättare efter 1970 är svårt att finna. Tonsättaren Johan Jeverud (f. 1962) har i några av sina

senare verk vissa utgångspunkter gemensamma med Linde – »sången och dansen, leken och spelet« – men säger att han över huvud taget aldrig funderat över Lindes musik. »Linde var inte ett namn som förekom i några samtal när jag studerade komposition på Musikhögskolan«, säger han.

En tonsättare som medvetet influerats av Linde är Mats Larsson Gothe (f. 1965). Han säger sig beundra den självklarhet och intuitiva skaparkraft som fanns hos Linde. »Allt fanns i honom från början, verkar det som. Han var en naturbegåvning som helt enkelt inte kunde ägna sig åt något annat än att komponera. Det är något som bara utmärker vissa tonsättare, ett annat bra exempel är Anders Eliassaon«, menar Mats Larsson Gothe.

Tiden har hunnit ikapp Linde. Manifestens tid är sedan länge förbi och konstmusikens spektrum är avsevärt mer eklektiskt. De tidigare strikt skilda ståndpunkterna mellan modernism och traditionalism har imploderat och resulterat i sin motsats, en betydligt större diversifiering och individualisering. När tonsättare som Jeverud, Jan Sandström, Göran Gamstorp, Rolf Martinsson, Anders Hillborg eller Sven-David Sandström med flera närmar sig estetiska utgångspunkter som en gång också var Lindes – självfallet med helt olika och individuella musikaliska uttryck – hetsar ingen upp sig.

Ändå görs med jämna mellanrum försök att tydliggöra motsättningar. Ska musiken vara tonal eller inte? Vilken uppgift har den? En stor debatt på detta tema inleddes av Jan W. Morthenson i Svenska Dagbladet i december 1994. Under rubriken »Konstmusikens vulgarisering« hävdade Morthenson att Sven-David Sandströms *The High Mass*, som nyligen uruppförts, var uttryck för ett konstmusikens förfall där känslomanipulation och medhårsstrykande ersatt det utforskande och förutsättningslöst prövande.

I sin doktorsavhandling *Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki?* skriver Mats Arvidson: »Den svenska konstmusikhistorieskrivningen från 1940-talet och fram till omkring 1960 handlar trots allt om motsättningen mellan modernism och traditionalism, där exempelvis Måndagsgruppen förs till den första kategorin och vissa av 50-talisterna till den andra.« Och visst är falangbildningen uppenbar, men som Per Olov Broman visat har historieskrivningens uppdelning i generationer också begränsat möjligheterna till förståelse av samband som går utanför grupperingarna. Han påpekar dessutom det problematiska i att den rådande historieskrivningen har formats av skribenter som själva spelat framträdande roller i den historia de beskriver. Betydelsefulla i det avseendet är framförallt skribenterna Ingmar Bengtsson och Bo Wallner, som båda var medlemmar i Måndagsgruppen. Samtidigt ska man minnas att man också från det hållet visade uppskattning för en del av Lindes musik redan under hans levnad.

Under en Lindevecka i Gävle 1983 skrev Per-Anders Hellqvist i Stockholms-Tidningen att »erkännandet har kommit därefter, långsamt men oupphörligt växande till något som börjar likna en myt«. Någon mytologisering behöver vi inte, men när nu de musikideologiska dimmorna lättar framstår Bo Linde, trots sin ojämna produktion, som en av de verkligt intressanta svenska tonsättarna under 1950- och 60-talet.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

Allt som rör Bo Lindes sista tid har väsentligen berättats för mig av Britt-Marie Linde.

I Carlhåkan Larséns bok om Lars-Erik Larsson i denna bokserie finns möjlighet att fördjupa sig i hans förhållande till sina elever.

Tidskriften Musikrevy 1970–71, artiklar av Hans Eklund, Lars-Erik Larsson, Maurice Karkoff, Jan Carlstedt.

Herbert Connor, *Svensk musik, del 2. Från Midsommarvaka till Aniara* (Bonnier, 1977).

Mats Arvidson, *Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki? Estetiska och sociala aspekter på svensk konstmusik 1945–1960* (Göteborgs universitet, 2007).

Per Olov Broman, »Historieskrivningen, Modernismen och Dag Wirén«, i *Dag Wirén – en vägvisare*, red. Martin Tegen (Gidlund, 2005).

Dagpressartiklar i Kungliga Biblioteket och i Scanpix arkiv i Stockholm.

DET HADE INTE varit möjligt att skriva den här boken om inte Britt-Marie Linde delat med sig av sina minnesbilder av livet tillsammans med Bo. Hon bor kvar i huset på Södra Skeppsbron i Gävle där de levde under åren de fick tillsammans. Jag vill också varmt tacka Bo Lindes son Ulf, hornist i Gävle Symfoniorkester, som generöst låtit mig ta del av notmaterial och tidiga minnen av sin pappa, och hans sambo Monica Hagström för hjälp med illustrationsmaterial.

Många har tagit sig tid med att svara på mina frågor om deras relation till Bo Linde och hur de uppfattade honom under hans levnad, vilket har varit avgörande för mitt arbete med biografin.

STIM/Svensk musik har generöst ställt material till förfogande och Sveriges Radio har låtit mig ta del av opublicerat inspelat material. På Gävle stadsarkiv blev jag stamgäst allteftersom jag läste igenom Lindes artiklar och recensioner som finns samlade där i fyra fullpackade pärmar.

Ett extra stort tack är jag skyldig min redaktör Thomas Anderberg för hans ovärderliga råd och tålamod. När jag skickade manuset till den här boken i en av sina sista versioner till honom svarade han att han inte skulle kunna följa projektet fram till utgivning, eftersom han var mycket sjuk. Thomas gick bort i cancer i april 2013 och fick aldrig se det färdiga resultatet. Jag vill uttrycka min största erkänsla och tack-

samhet för att jag under arbetet med den här boken fick ta del av Thomas breda kunskaper och erfarenheter.

GÄVLE I OKTOBER 2013
Göran Persson

NÄR UPPGIFT OM uruppförande eller andra framföranden saknas betyder det att jag inte hittat information om detta, men verken kan ändå ha framförts. I vissa fall finns uppgift om framförande men inte om det handlar om ett uruppförande. I dessa fall har det första kända framförandet angivits i förteckningen. Verk som föreligger endast som skisser och inte kan anses vara helt färdiga kompositioner har i förteckningen uteslutits.

BALETT

Ballet blanc op. 3 (1952–53), uruppförd Gävle 11/5 1969
Violen från Montmartre (1965), uruppförd Gävle 1/1 1966

ORKESTERVERK

Sinfonia fantasia op. 1 (1951), uruppförd Oslo 12/10 1952
Semestersvit op. 8 (1953) för stråkorkester
Gammalmodig svit op. 13 (1954) för stråkorkester, uruppförd Ljusdal 3/3 1956
Elegisk melodi (1954) för stråkorkester
En munter uvertyr op. 14 (1954), uruppförd Gävle 13/3 1955
Preludio e finale op. 16 (1955) för stråkorkester, uruppförd Stockholm 27/4 1958
Svit för liten orkester op. 21 (1959), även kallad *Suite variée* eller *Bacardisviten*, uruppförd Gävle 6/3 1960
Barnslig uvertyr op. 2 (1958–60), uruppförd Gävle 9/4 1961

Sinfonia op. 23 (1959–61), uruppförd Stockholm 17/9 1961
Concerto per orchestra op. 26 (1961–62), uruppförd Stockholm 5/4 1964
Konsertant musik op. 27 (1963), uruppförd Gävle 20/4 1963
Serenata nostalgica op. 30 (1965) för stråkorkester, uruppförd Stockholm 16/9 1965
Suite Boulogne op. 32 (1966), uruppförd Gävle 29/5 1966
Vals-intermezzi (1967), uruppförd Gävle 7/2 1968

Pensieri sopra un cantico vecchio op. 35 (1967), uruppförd Gävle 1/1 1968. Har samma opusnummer som *Liten konsert/Concerto piccolo* op. 35.
Fanfar för Gävle musikskolas blåsorkester (1970)

SOLOKONSERTER

Konsert Ess-dur för piano och orkester (1947–48). Den första pianokonserten, men Linde valde att i stället kalla konserten från 1954 för pianokonsert nr 1.
Konsert E-dur för piano och orkester (1950–52), uruppförd Gävle 6/2 1999
Konsert nr 1 för piano och stråkorkester op. 12 (1954), uruppförd Gävle 13/3 1955
Miniatur-Suite (in modo barocco) (1956) för oboe och stråkar, uruppförd Stockholm 17/3 1962. Även i version för oboe och stråkkvintett.
Konsert nr 2 för piano och orkester op. 17 (1956), uruppförd Gävle 28/4 1957
Konsert för violin och orkester op. 18 (1957–58), uruppförd Umeå 1/10 1958
Konsert för cello och orkester op. 29 (1964–65), uruppförd Sandviken 6/3 1965
Liten konsert/Concerto piccolo per cinque strumenti a fiato ed archi op. 35 (1966), för blåsarkvintett och stråkorkester, uruppförd Gävle 9/4 1967. Har samma opusnummer som *Pensieri sopra un cantico vecchio* op. 35.
Pezzo concertante för basklarinett och stråkar op. 41 (1970), uruppförd Gävle 20/9 1970. Även för cello och stråkar.

KAMMARMUSIK

Stråkkvartett C-dur (1947)
Sonatin för oboe och piano (1948)
Sonatin för trumpet och piano (1948)
Sonatin för violoncell och piano (1948), uruppförd Stockholm 1948 (sats 2 och 3)
Polyfona studier för klarinett (1948), framförd Gävle 13/10 1983
Children's vacation (1949), uruppförd Helsingfors 21/10 1950
Septett för blåsare (1949), framförd Gävle 13/10 1983
Dans (1952) för flöjt och harpa, spelades in för radio 7/10 1977 och sändes 10/5 1978
Dans för violin och xylofon (1952), framförd Norrköping 26/8 1984
En yster marsch (1952) för piano fyra händer, spelades in för radio 19/1 1987 och sändes 28/6 1987
Quartett d'archi op. 9 (1953), uruppförd Göteborg 10/6 1955
Trio för violin, cello och piano/Pianotrio nr 1 op. 5 (1953), uruppförd Stockholm 27/3 1954
Dans-Fantasi op. 7 (1953) för violin och piano, utgiven på fonogram (cd) 1996
Sonat för violin och piano op. 10 (1953), uruppförd Stockholm 31/3 1971
Cantabile för cello och piano (1954)
Romantisk melodi (1954) för violin och piano/harpa
Sonatin för violin och piano op. 15:2 (1955), uruppförd Gävle 2/3 1956
Miniatur-Suite (1956) för oboe och stråkkvintett, uruppförd Stockholm 17/3 1962. Även för oboe och stråkorkester.
Resan till världens ände (1960) för flöjt, oboe, fagott till en serie radioprogram av Allan Rune Pettersson, uruppförd 7–17/12 1960
Lek på stranden (1961) för flöjt, klarinett, cello. Musik till radiopjäs av Hans Christian Branner, uruppförd 27/4 1961.
Musica per Silvanum (1961) för xylofon, flöjt, violin, horn, fagott, uruppförd Gävle 1/6 1961
Divertimento för flöjt, cello och piano op. 25 (1962), uruppförd Stockholm 18/11 1962
Två duetter (1963) för violin, utgiven på fonogram (cd) 1996

Quatuor en miniature op. 31 (1965) för fyra klarinetter, uruppförd Stockholm 12/10 1967
Lullabies for the unconscious (1966) för flöjt, viola, harpa
May Östberg in memoriam (1966) för stråkkvartett, uruppförd Gävle 1/9 1966
Musikaliskt protokoll (1964) för trumpet, horn, tuba, framförd Gävle 13/10 1983

Fest-fanfar för femtioårig far 28 augusti 1967 (1967) för flöjt, trumpet och grytlock, uruppförd Gävle 23/8 1967
Stråktrio B-dur op. 37 (1968), uruppförd Göteborg 16/3 1969
Sonata a tre op. 38 (1968–69) för violin, cello och piano, uruppförd Stockholm 30/11 1969
Fanfar! för trumpet, *horn*, *trombon*, *tam-tam* (1970), framförd Gävle 13/10 1983

SOLOINSTRUMENT

Piano:

Två melodier (1945)
Danser och valser i miniatyrform (1946)
Lätt sonatsats (1946)
Vivace (1946)
Två preludier (1947)
Sex studier (1947)
Sonatina (1948)
Sex karaktärsstycken op. 4 (1952–53)
Preludio e capriccio op. 11 (1954), uruppförd Gävle 25/11 1954
Sonatin op. 15:1 (1955), uruppförd Gävle 20/3 1956
Sex stycken op. 24 (1962), uruppförd Gävle 25/4 1962 (nr 1–5)
Stor och liten ters (1964)
Whisky och soda, odaterad

Harpa:

Improvisationer över tre toner (1962) för harpa, framförd i radio 18/11 1976

Orgel:

Två koralförspel (1951), utgiven på fonogram (lp) 1984
Toccata och fuga i C (1951), uruppförd Köpenhamn 31/10 1951
Fantasi op. 19 (1959), uruppförd Stockholm 27/4 1961

KÖRVERK

Hymn (1952) för damkör och piano, text: Edgar Allan Poe
Våretyd (1954) för damkör och piano, text: Albert Gellerstedt, framförd Gävle 26/11 1983
Regn i april (1954) för damkör och piano, text: Anders Österling, uruppförd Gävle 19/3 1954
Vårvisa (1955) för manskör, text: Olof von Dalin, uruppförd Stockholm 23/3 1955
Nocturne (1955) för manskör, text: Edith Södergran, uruppförd Stockholm 23/3 1955
Beväringa (1955) för manskör, text: Gustaf Fröding, framförd Gävle 16/11 1986
En pingstvisa (1955) för manskör, text: Jarl Hemmer
I systrar, *I bröder*, *I älskande par* (1955) för blandad kör, text: Mikael Lybeck, framförd Gävle 26/11 1983
Min lustiga dröm (1956) för barnkör a cappella, text: Helmer Nyberg, uruppförd Gävle 17/5 1956
Kvällsvind spelade (1957) för blandad kör, text: Mikael Lybeck, framförd Gävle 26/11 1983
Oho (1957) för blandad kör, text: Gustaf Fröding, framförd Gävle 20/5 1995
Färjesång (1957) för blandad kör, text: Gunnar Ekelöf, framförd Gävle 26/11 1983
Vårtecken (1957) för blandad kör, text: Gerd Nasenius, framförd Gävle 26/11 1983
Bön (1957) för blandad kör, text: Margit Niininen, framförd Gävle 26/11 1983
Det svenska landet (1957) för blandad kör, text: Anders Österling

Sången (1957) för manskör och orkester, text: Olof Thunman, uruppförd Gävle 13/9 1957

Tre sånger (1959) för damkör, text: Jarl Hemmer, inspelad fonogram (lp) 1971

Akvarell

Lövsprickning

Som ett silversmycke

Tre sånger (1959) för blandad kör, framförd Gävle 26/11 1983

Morendo, text: Elsa Grave

Ängsullen, text: Jarl Hemmer

Vakna skogssjö, text: Maria Wine

Klagosång (1960) för damkör (utan text)

Tre sånger (1960) för blandad kör. Även i version för damkör.

En vårvisa, text: Olof Thunman, framförd Gävle 16/5 1993

Midsommarnatten, text: Arvid Mörne

Trompetstycke, text: Johan Runius, framförd Gävle 11/10 1985

Tre sånger (1960) för damkör. Även i version för blandad kör.

En vårvisa, text: Olof Thunman

Midsommarnatten, text: Arvid Mörne

Trompetstycke, text: Johan Runius

Tre sånger (1960) för manskör, text: Johan Olof Wallin, uruppförd Stockholm 1960

Visa

Hic, haec, hoc

Till fältprosten Norberg då han flyttade till Tuna

Tre sånger (1961) för dam- eller barnkör

Nu är det sommarmorgon, text: Pär Lagerkvist

Barnramsa, text: Bengt E. Nyström

O Gud, som gjort den fagra jord, text: Harriet Löwenhjelm

Tre sånger (1962) för manskör

Förbjuden musik, text: Johannes Edfeldt

Fabel, text: Gunnar Ekelöf

Nocturne, text: Johannes Edfeldt

Vårbilder (1964) för sopran och baryton soli, blandad kör och orkester, text: Ebba Lindqvist, Olof Thunman, Gerd Nasenius, Ragnar Jändel, uruppförd Gävle 12/4 1964

Visa (1964) för damkör/barnkör a cappella, text: Anna Maria Lenngren
Liten lyrisk svit (1965) för dam- eller flickkör, text: Harald Fors
Sommarlov op. 34 (1966) för barnkör/visröst och piano, text: Bertil Linderoth
Symfoni i ord op. 33 (1966) för blandad kör, text: Elmer Diktonius
Ungkarlstarantella (1968) för manskör, text: Bertil Linderoth
Vaggsång (1969) för damkör och piano, text: Bo Linde
Liten kvartett op. 39 (1969) för damkör och piano, text: Gunnar Björling
Min morfar (1970) för barnkör, piano, violin/klarinett ad lib, text: Staffan Lindén. Även i version för duett.

SÅNGER

Årstiderna (1946) för röst och piano, text: Zacharias Topelius
Tio sånger till kinesiska dikter (1947–48) för tenor och piano. Texterna är hämtade ur *Kineser – kinesiska dikter* i övers. av Hwang Tsu-Yü och Alf Henrikson.
Tuppluren, text: Tr'ai Chó
Efter att ha druckit, text: Li Po
Snö på floden, text: Liu Tsung Yüan
I en spegel, text: Li Po
Landskap, text: Tu Fu
Vårmorgon, text: Meng Hao-Jan
Dricka ensam under månen, text: Li Po
Åkerbrukarens sång, text: anon. ca 2 300 f.Kr.
Jag vaknar, text: Li Po
Blomskuggor, text: Su Shih
Svensk antologi (1950) för tenor och stråkorkester
Dödsång, text: Frans Michael Franzén
Serenad, text: Johan Ludvig Runeberg
Vissna, vissna kärlek skär, text: Ola Hansson
Titania, text: Gustaf Fröding
Ett ensamt skidspår, text: Bertel Gripenberg
Jägarsång, text: Per Daniel Amadeus Atterbom

Songes (1951) för sopran och piano, text: Carl Jonas Love Almqvist,
uruppförd (nr 2, 4, 5, 6 och 9) Stockholm 1952
Den lyssnande Maria
En blomma står i hjärtats hem
Du går icke ensam
Fiskarsång vid Kalmar
Graven

Världens slut
Loys
Häxan i Konung Karls tid
Marias häpnad
Annas sagor op. 2 (1952) för sopran och piano,
text: Ernst Josephson, utgiven på fonogram (lp) 1986
Fågelungarna flögo ur bo
Blomman i solen stod
Små flickorna i gräset de plocka
Säg, kan du nämna mig tjuvens namn
Mamma, till vem skriver du
Säg mig, vad du steker där
Dränkt i tjära kvarnhjulet går
Och månen kysste rosen
Kom Françoise, och sätt dig här
Nu stiger solen på himlens blå
Drömmande svinet i solen syns stå
Liten gosse smyckades nyss
Fyra ballader op. 6 (1953) för baryton och piano,
text: Frans G. Bengtsson, uruppförd Stockholm 21/3 1971
En ballad om Lameks söner
En ballad om Narren och döden
En ballad om franske kungens spelmän
En ballad om god sömn
Lustvin dansar en gavott med de fem sinnerne (1953)
för baryton och piano, text: Samuel Columbus
Två barnsånger (1953) för mezzosopran och piano,
utgiven på fonogram (lp) 1986
Gammal jul, text: Erik Axel Karlfeldt

Barnen sjunga, text: August Strindberg
Två sånger (1953) för mezzosopran och orkester/piano,
text: Gustaf Fröding
Vallarelåt
Fylgia
Varför kom Du på ängen? (1953) för sopran, baryton och piano,
text: Carl Jonas Love Almqvist
Fyra allvarliga sånger (1954) för mezzosopran/alt och piano,
text: Harriet Löwenhjelm, uruppförd Uppsala 26/11 1960
Är jag intill döden trött
Är det du, är det du allra kärasta barn
Tag mig, håll mig, smek mig sakta
May we be happy and rejoice
Rödluvan (1954) för röst och piano, text: Gösta Rybrant
Sången om den eldröda blomman (1955) för mezzosopran och piano
Klockbojen (1955) för sopran och piano, text: Mikael Lybeck
Schattenküsse, *Schattenliebe* (1955) för mezzosopran och piano,
text: Heinrich Heine
Åtta sånger (1955) för mezzosopran och piano. Nr 5, 6, 7 och 2
(i den ordningen) utgör även samlingen *Fyra barnsliga sånger*.
Nr 1, 3, 4 och 8 ingår också i samlingen *Fjorton sånger om våren*,
uruppförd Uppsala 18/2 1962.
Den ängen där du kysste mig, text: Viola Renvall
En barnsaga vid brasan, text: Karl Asplund
För alla vindar, text: Viola Renvall
Äppelträd och päronträd, text: Erik Blomberg
Barnvers, text: Jarl Hemmer
Vaggsång, text: Helge Åkerhielm
Den lustiga våren, text: Elmer Diktonius
Prinsessan juni, text: Daniel Fallström
Fyra barnsliga sånger (1955) för mezzosopran och piano. Ingår
i samlingen *Åtta sånger* som nr 2, 5, 6, 7. Uruppförd, se *Åtta sånger*.
Barnvers, text: Jarl Hemmer
Vaggsång, text: Helge Åkerhielm
Den lustiga våren, text: Elmer Diktonius
En barnsaga vid brasan, text: Karl Asplund

Tolv kanons (1959) för 2–6 stämmor, text och övers.: Britt G. Hallqvist
Tio naiva sånger op. 20 (1959), uruppförd Uppsala 13/3 1960
O, makalösa stjärna, text: Hjalmar Gullberg
Kärlekspris, text: Jacob Frese
Gissa din gåta, lillebror, text: Pär Lagerkvist
En morgon var röken arg, text: Lars Lundkvist
Barnet travar, text: Nils Ferlin
Sällhet, text: Edit Unnerstad
Varken mej eller dej, text: Emil Hagström
Övertalning, text: Harry Martinson
Kalven Pirko dansar i himmelen, text: Rabbe Enckell
Det himmelska landskapet, text: Bo Setterlind
Vaggvisa för Ulf (1960) för röst och piano, text: Harry Lindman
De stolta mästarnas visa (1961) för barnkör, piano och slagverk (trumpet och blockflöjt ad lib), text: Jeanna Oterdahl
Tre andliga sånger (1961) för alt/baryton och piano/orgel
Om Gud, text: Jacob Frese, framförd Gävle 24/11 1983
Var välsignad, text: Gustaf Fröding, framförd Gävle 24/11 1983
Nu vänder Gud sitt ansikte från oss, text: Bengt Anderberg
Tre andliga sånger (1961) för sopran/tenor och piano/orgel, inspelade 1980 och sända i radio 1982
O Jord, som stiger tvagen, text: Harriet Löwenhjelm
Credo, text: Emil Zilliacus
Nu stillnar allt, text: Ebbe Linde
Friarvisa (1962) för röst och piano, text: Bertil Linderoth
Två sånger (1962) för manskvartett, tenor och bas soli, text: A:lfr-d V:stl-nd, pseud. f. Nils Hasselskog, Grönköpings Veckoblad
Vårkänning (Valborgsmäss å Gökmassivet)
Barkaroll å Bergska sjön
Tre limericks som kanon (1964) för sångstämma, text: Edward Lee
Tre barnsånger (1964) för röst och piano, text: Helmer V. Nyberg
Lilla Rulle Roy
Sommardag
Äppel-Nisse
ABC-resan (1965) för röst och piano, text: Elsa Beskow

Sommarlov op. 34 (1966) för röst och piano, text: Bertil Linderoth.
Även för unison barnkör.
Fyrkamp (1967) för mezzosopran och piano, utgiven på fonogram (lp)
(nr 3 och 4) 1987
Kärlek, rum och tid, text: Gösta Ahlstrand
En liten kärleksnovell, text: Bertil Linderoth
Säg, varför, text: Bertil Linderoth
Bottnisk vår, text: Bertil Linderoth
Tio sånger om hösten op. 36 (1968) för mezzosopran och piano,
uruppförd Stockholm 30/3 1969
Gammal ramsa, text: Erik Axel Karlfeldt
Längre har jag inte hunnit, text: Werner Aspenström
Dagarna flyr, text: Carl-Emil Englund
Till vinden, text: Birger Norman
I oktober, text: Stig Carlsson
Natten darrar på handen, text: Arne Nyman
Höststämning, text: Verner von Heidenstam
Nog ville jag sörja, text: Rune Lindström
Gravar de mumlar, text: Gunnar Björling
Höstens sista blomma, text: Edith Södergran
Social borgarsång (1969), text: Ludwig Hagwald
Fjorton sånger om våren op. 40 (1955) för sopran och piano.
Nr 4, 7, 10, och 13 ingår även i *Åtta sånger*. Uruppförd Uppsala 18/2
1962. Övriga är från 1969 och uruppfördes vid Musik vid Siljan 1969.
Vårdagjämning, text: Anna Greta Wide
Våretyd för två fingrar, text: Werner Aspenström
Regn, fall sky, text: Gunnar Björling
Äppelträd och päronträd, text: Erik Blomberg
Ekokväll, text: Gabriel Jönsson
Vårmysterium text: Edith Södergran
Den ängen där du kysste mig, text: Viola Renvall
Kristen trosbekännelse, text: Edith Södergran
Gökrop, text: Björn von Rosen
För alla vindar, text: Viola Renvall
En såningsman, text: Erik Axel Karlfeldt
Idyll och Epigram, text: Johan Ludvig Runeberg

Prinsessan juni, text: Daniel Fallström
Till sist, text: Elmer Diktonius
Min morfar (1970) duett för röster, violin/klarinett ad lib, text: Staffan Lindén. Även i version för barnkör.
Fyra religiösa sånger op. 42 (1970) för sopran, barnkör, damkör, manskör och orgel, framförda Gävle 22/11 1983
Maria, text: Eva Norberg
Vägmärke, text: Dag Hammarskjöld
Anden, text: Erik Blomberg
Guds ljusaste glädje, text: Nils Bolander

ÖVRIGT

Vinjettsvit (1958–59) för oboe, viola, cello. Vinjetterna är avsedda att spelas vid uppläsning av dikterna. Komponerades för Sveriges Radios programserie *Lyrik för alla* och uruppfördes våren 1959.
Sandhammarn, text: Wilhelm Ekelund
Holländarn, text: August Strindberg
Solens verkan i maj månad, text: Jacob Frese
Våren, text: Anders Österling
En verklighet, text: Gunnar Ekelöf
Flickan kom från sin älsklings möte, text: Johan Ludvig Runeberg
Trettio timmar, text: Erik Lindorm
En liten kvarnpiga, text: anon.
På en förtrollad stig, text: Arvid Mörne
Ack, att vi voro gamla, text: Oscar Levertin
Champagnevinet, text: Frans Michael Franzén
Sakrament, text: Johannes Edfelt
Slottsskoj (1959) sångspel i två akter för barn i alla åldrar, soli, recitatör, barnkör, flöjt, trumpet, slagverk, piano, violin, kontrabas, text: Bertil Linderoth, uruppförd i radio 26/12 1959.

ABC-resan 105
Annas sagor op. 2 22

Ballet blanc op. 3 22 f.

Cantabile för cello och piano 32
Children's vacation 20
Concerto per orchestra op. 26 88

Dans-Fantasi för violin och piano op. 7 27
De stolta mästarnas visa 75
Divertimento för flöjt, cello och piano op. 25 86 f.

En munter uvertyr op. 14 33 f., 40, 42, 45

Fantasi för orgel op. 19 80 f.
Fest-fanfar 119
Fjorton sånger om våren op. 40 128
Fyra religiösa sånger op. 42 133
Fyrkamp 119

Gammalmodig svit op. 13 33 ff., 106 f., 121

Konsert E-dur för piano och orkester 21
Konsert Ess-dur för piano och orkester 16 f.
Konsert för cello och orkester op. 29 99 ff.
Konsert för violin och orkester op. 18 53 ff.
Konsert nr 1 för piano och stråkorkester op. 12 32, 40 ff.
Konsert nr 2 för piano och orkester op. 17 46, 48
Konsertant musik op. 27 89 ff.

Lek på stranden 79
Liten konsert för blåsarkvintett och stråkar op. 35 108 ff., 115
Liten lyrisk svit 105

May Östberg in memoriam 30, 116
Miniatur-Suite 45 f.
Musica per Silvanum 81

Pensieri sopra un cantico vecchio op. 35 109, 120 ff.
Pezzo concertante op. 41 131 f., 137
Preludio e capriccio op. 11 31 f.
Preludio e finale op. 16 62 ff., 106

Quartett d'archi op. 9 28 f.

Resan till världens ände 75
Romantisk melodi 32

Semestersvit op. 8 27, 31
Serenata nostalgica op. 30 106, 115
Sex stycken op. 24 83
Sinfonia op. 23 76, 78 f.
Sinfonia fantasia op. 1 21 ff., 39
Slottsskoj 70

Sommarlov op. 34 115
Sonat för violin och piano op. 10
30 f., 42
Sonata a tre op. 38 128
Sonatin för oboe och piano 18
Sonatin för piano op. 15:1 42, 45
Sonatin för trumpet och piano 18
Sonatin för violin och piano op. 15:2
42, 44 f.
Sonatin för violoncell och piano 18
Stråktrio B-dur op. 37 125 f.
Suite Boulogne op. 32 112, 115
Svit för liten orkester op. 21 68 f.,
121
Symfoni i ord op. 33 115
Sången 52

Tio naiva sånger op. 20 70
Tio sånger om hösten op. 36 123
Tre andliga sånger 79
Tre sånger för dam- eller barnkör 75
Trio för violin, cello och piano op. 5
23 f.
Två sånger för mezzosopran och
piano eller orkester 31

Vaggsång för damkör och piano 128
Vals-intermezzi 119
Violen från Montmartre 110
Vårbilder op. 28 88, 93 ff.

Årstiderna 16
Åtta sånger 128

Aare, Leif 76
Ahlstrand, Gösta 119
Alfvén, Hugo 118
Anderberg, Bengt 79
Arvidson, Mats 26, 92, 142–143
Aspenström, Werner 123
Asplund, Gustav 86
Atterberg, Kurt 23–27, 61

Bach, Johann Sebastian 16–17, 134
Bartók, Béla 9, 30–32, 36, 41, 76, 140
Beckman, Kaj 69
Beethoven, Ludwig van 16, 75, 108, 116
Bengtson, Eric 14–15
Bengtsson, Ingmar 21, 54–55, 82, 142
Berg, Alban 116
Berg, Curt 65, 76, 78
Berglund, Joel 51
Berglund, Lars 62, 71, 102
Beskow, Elsa 105
Blomdahl, Karl-Birger 25, 33, 39, 59–60, 64–65, 86, 118–119, 126–127
Boldemann, Laci 64–65, 130, 137
Boulez, Pierre 85
Brahms, Johannes 75
Branner, Hans Christian 79
Britten, Benjamin 9, 61, 85, 93, 101, 140
Broman, Per Olov 142–143
Broman, Sten 97
Bromander, Lennart 97
Bucht, Gunnar 33, 64–65, 86, 116, 138
Bylund, Birger 75
Bäck, Sven-Erik 25
Bökman, May 15

Cage, John 85
Carlbaum, Bertil 110, 113
Carlstedt, Jan 9, 17, 26, 33, 61–62, 64–65, 71, 98, 102, 134, 139, 143

Diktonius, Elmer 94, 115

Eklund, Hans 9, 17–18, 26, 33, 39, 61, 98, 134, 137, 139, 143
Ericsson, Lennart 86

Falla, Manuel de 69
Ferlin, Nils 69
Fischer, Eduard 26, 99
Fjeldstad, Øivin 23
Frese, Jacob 79
Frykberg, Sten 53, 62, 76
Fröding, Gustaf 79
Frölander, Nils 108, 113

Gamstorp, Göran 141
Gille-Rybrant, Carin 37
Grabner, Hermann 15
Grünfarb, Josef 53, 56–57
Gullberg, Hjalmar 69
Gustaf VI Adolf 81

Hambraeus, Bengt 59, 64
Hedvall, Lennart 33, 49, 86
Hellqvist, Per-Anders 142
Henrikson, Alf 17
Heyken, Jonny 41
Hillborg, Anders 141
Hindemith, Paul 25
Hirokami, Jun'ichi 58
Holm, Holger 75
Holmgren, Claes 81–82
Holtsberg, Bo 86
Hähnel, Folke 87
Hökby, Nils-Göran 32

Irving, Dorothy 75, 128

Janáček, Bedřich 80
Jeppesen, Knud 15
Jeverud, Johan 140–141
Johansson, Sven-Olof 51

Kálmán, Emmerich 110
Karkoff, Maurice 17, 26, 33, 61, 98–99, 126, 133–134, 140, 143
Karlfeldt, Erik Axel 123
Klatte, Wilhelm 15
Klingspor, Baltzar 31–32, 40
Koch, Erland von 26

Lagerkvist, Pär 69, 75
Larsén, Carlhåkan 26, 134, 143
Larsson, Carl Rune 89, 93, 96, 100, 102, 108, 119
Larsson, Gunnar 33, 86
Larsson, Lars-Erik 16–17, 21, 23, 26–27, 31–33, 36, 118, 134, 137, 143
Lasso, Orlando di 15
Lellky, Åke 42, 56
Lidholm, Ingvar 25
Ligeti, György 105
Liljefors, Ingemar 46
Lindblad, Pär 112
Linde, Anders Knut 11–12, 19
Linde, Britt-Marie 51–52, 59, 67–68, 70, 73–75, 79, 83, 95, 103, 105, 110, 113, 125, 134, 136–137, 139–140, 143, 145
Linde, Karin 12, 70
Linde, Mats 12, 47
Linde, Stig 11–12, 16, 35, 136
Linde, Sören 12
Linde, Ulf 70, 73, 75, 82, 105, 122, 145
Linder, Kerstin 128
Linderoth, Bertil 95, 108, 115, 119, 126
Lindgren, Ingrid 128
Lindman, Britt-Marie (senare Linde) 51
Lindman, Harry 76
Lindqvist, Ebba 94, 152
Ljung, Martin 13
Lundblad, Bengt 32, 138
Lundsten, Ralph 127
Lutosławski, Witold 105, 109, 140
Löwenhjelm, Harriet 75, 79

Mann, Tor 23, 39–40
Mannberg, Karl-Ove 49, 57–58, 98
Martinson, Harry 69
Martinsson, Rolf 141
Miedel, Rainer 22–23, 57–58, 130
Morelius, Ingvar 97
Morthenson, Jan W. 123–124, 141
Mozart, Wolfgang Amadeus 70, 75

Naumann, Siegfrid 84–85, 92, 118
Nilson, Leo 127
Nilsson, Bo 59, 62, 66–67
Nordwall, Tryggve 128
Nyström, Bengt E. 75
Nørgård, Per 105

Ozarowsky, Elsa 13, 20

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 15
Percy, Gösta 138
Pergament, Moses 56
Pettersson, Allan Rune, 75
Plænge-Jacobsen, Thord 119
Portnow, Carina 110, 119
Prokofjev, Sergej 9, 16–17, 20–21, 31, 41, 85, 93, 101, 140
Puccini, Giacomo 76
Pärt, Arvo 101

Rachmaninov, Sergej 30
Rimskij-Korsakov, Nikolaj 15
Rootzén, Kajsa 87
Rosenberg, Hilding 25, 127
Rytterqvist, Hans 33, 86

Sandberg, Karl-H. 130
Sandström, Jan 141
Sandström, Sven-David 141
Schein, Vladimir 75
Schönberg, Arnold 59, 85, 116
Schönberg, Stig Gustav 139
Sellergren, Lars 20
Setterlind, Bo 69
Sibelius, Jean 13, 76, 110, 115
Sigvard, Lars 110
Staern, Gunnar 40, 87
Stockhausen, Karlheinz 71, 85
Stove, Lennart 131, 137
Stravinsky, Igor 16, 90
Södergran, Edith 123

Thoor, Alf 39
Thunman, Olof 53, 94
Thyrenstam, Gunnar 80–81
Tjajkovskij, Pjotr 93, 140
Topelius, Zacharias 15
Törnblom, Folke H. 62

Wagner, Richard 76
Wahlberg, Erik 12–13, 16
Wahlqvist, Ola 75
Wallner, Bo 60–62, 64, 71, 98, 142
Webern, Anton 59, 64, 85, 140
Vecchi, Guido 99
Weiss, Peter 67
Welin, Karl-Erik 104
Verner-Carlsson, Per 79
Wibergh, Olof 20
Wiggen, Knut 65
Wirén, Dag 143

Zilliacus, Emil 79

Åhlén, Carl-Gunnar 57–58
Åkesson, Birgit 67

Östberg, May 30, 116

Foto: Gabriel Liljevall

GÖRAN PERSSON är musikjournalist och utbildad i musikvetenskap och estetik vid Uppsala universitet. Han har tidigare varit verksam som musikkritiker vid Expressens kulturredaktion och chefredaktör för tidskrifter som Nutida Musik, Körsång och Magasinet för klassisk musik. Han har också arbetat som produktchef på Warner Music Sweden med ansvar för klassiskt, jazz och världsmusik och marknadschef i Gävle Konserthus och Uppsala Konsert och Kongress.

Tonsättaren och musikkritikern Bo Linde (1937–1970) var verksam när svenskt musikliv präglades av motsättningar mellan företrädare för modernismen och traditionalisterna, dit han själv räknade sig. Lindes musik kännetecknas av melodisk lätthet, lyrisk elegans och musikanteri. Hans år 1958 uruppförda violinkonsert blev en stor framgång och betraktas som ett portalverk i den svenska moderna musikhistorien. Linde blev bara 37 år. Efter hans död spreds uppfattningen att han avsiktligt trängts ut ur de etablerade musiksammanhangen av modernismens företrädare. Bo Linde skulle ha varit en musikens martyr i striden mellan modernism och traditionalism. Men var det verkligen så? Vad tänkte Linde själv? Här tecknas ett porträtt av Bo Linde och hans musik mot en bakgrund av 1950- och 60-talens svenska musikliv.

ATLANTIS
ISBN 978-91-7353-657-8