

Elektronisk musik från studion i Milano hör bl. a. till inslagen i Nutida Musiks konsert den 22 november. Ingvar Lidholm besökte nyligen studion och ger här i ord och bilder (se omslagets tredje sida) några intryck av dess verksamhet.

Studio di Fonologia Musicale i Milano

AV INGVAR LIDHOLM

Andra häftet av Nutida Musik kommer ut i avslutning till ett konsertprogram, där de olika numren kan tänkas belysa några av de möjligheter som den aktuella musiksituationen skapat. Konserten börjar med ett nytt verk av Matyas Seiber — en tonsättare som i sin produktion visar stark förankring i en levande tradition, men som med stor intensitet och sensibilitet följt de senaste decenniernas utveckling. Därefter ger några unga svenskar prov på sina försök inom vokala och instrumentala former och så utmynnar konserten i en demonstration av elektronisk musik sådan den kommit att gestaltas i Milano-radions studio — Studio di Fonologia Musicale. Detta program vill ge en antydning om hur tonsättarens arbete på "forskningsfältet" resulterar i de mest olikartade problemlösningar — kanske ger det också en bild av hur sökarljuset riktas ut mot okända, icke kartlagda domäner.

"Konstnären gör inte något för att andra tycker det är vackert, utan endast det som är nödvändigt för honom" säger Arnold Schönberg i sin harmonilära. Nödvändigheten är förvisso det som driver tonsättarna vidare ut mot detta okända, där tekniken och vetenskapen hjälper till att realisera det som de fortfarande vill kalla "drömmen om skönheten".

Vid ett besök i Milano-studion (se bilden på omslagets tredje sida) för några veckor sedan fick

jag ett starkt intryck av nödvändigheten av forskning på detta område. Sida vid sida arbetar där vetenskapsmän, tekniker och tonsättare, och det råder ingen tvekan om att detta samarbete är fruktbart. Inte så att vi redan nu kan påstå att studion nått fram till musikaliskt-konstnärligt fullviktiga resultat, men så att detta samarbete ger tonsättaren den önskvärda realistiska inställningen till materialet.

Det konstnärliga ansvaret i Studio di Fonologia vilar på Luciano Berio (f. 1925) — en av de finaste begåvningarna bland de unga italienerna, kanske mest känd för sitt utomordentliga orkesterverk "Nones" som för övrigt kommer att spelas vid Nutida Musikkonserten den 31 januari nästa år. Vid sidan om honom står Bruno Maderna (f. 1920), som trots sin ungdom spelat en framträdande roll som impulsgivare och lärare för Berio, Luigi Nono och en hel rad yngre tonsättare. Dessutom har man tydligen betraktat det som alldeles självklart att studion även skall bereda plats för gästande tonsättare — resultatet av ett sådant gästspel är sålunda det verk av den unge belgaren Henri Pousseur (f. 1929) som också står på vårt program.

Alla de elektroniska kompositioner som härmed presenteras för svensk publik framfördes vid sommarens musikfester i Zürich och Darmstadt och utlöste vid bägge tillfällena intensiva debatter.

Liten elektronisk ordbok

Av Kjell Stensson och Knut Wiggen

* Betyder att detta ord förekommer i ordlistan.

Aleatorisk (av *alea* = tärning) en utveckling som i stort är fastlagd men där detaljerna är avhängiga av slumpen. Aleatorisk används bl. a. i fråga om instrument och innebär de små avvikelserna i klangfärgen hos varje enskilt instrument. Sådana aleatoriska avvikelser räknas av många som en kvalitet som inte får saknas och är ett ofta använt argument mot den elektroniska musikens klangvärld. Det måste emellertid framhållas att t. ex. ett verk som Stockhausens Studie II är aleatoriskt modulerat* och att det är lätt att framställa olika aleatoriska moduleringar på detta område. Dessa aleatoriska moduleringar får inte förväxlas med exempelvis biograforgelets "darr". I kompositionsteorin förekommer det aleatoriska både i permutationstekniken* och den statistiska* musiken, dock med den skillnaden att i den statistiska musiken är detaljerna fullständigt underordnade helheten, medan permutationstekniken gör anspråk på att få detaljerna erkända som uppfattbara musikaliska gestalter.

Bandslinga, monterings teknik i den elektroniska musiken. Slingan är vanligen ca 8–10 m långt, varav en del består av neutralt band. Avmagnetiseringen sättes ur funktion, varefter första tonen spelas in på bandet. När det neutrala bandet efter ett varv passerar inspelningshuvudet ställs tongseneratoren* in på nästa tonhöjd, som alltså lagras ovanpå den första tonen och klingar tillsammans med denna. Sedan det önskade antalet toner spelats in överförs klangen* (ev. tonblandningen*) till ett annat band för slutgiltigt bearbetning.

Brus, tonblandning, som vanligen utgöres av ett kontinuerligt spektrum*. Man skiljer mellan "vitt brus" och "färgat brus". Det senare kan erhållas ur det förra genom undertryckande eller framhävande av vissa delar av klangspektrum. Vitt brus alstras av särskilda elektroniska apparater. Det brus man hör mellan stationerna på ultrakortvågsbandet är en form av vitt brus.

Elektronisk musik, musik komponerad i en teknik som överensstämmer med det nya materialet och som är realiserad med rent elektroniska hjälpmedel.

Informationsteori, allmän teori om kommunikationsproblem. Informationsteorin hävdar att all förmedling av sinnesintryck sker i form av mönster, som kan analyseras i olika grader av ordning. På informationsteoretisk väg tycks vi bl. a. också kunna komma att uppnå ett mera reellt vetande om musik än vi har i dag. Det bör understrykas att informationsteorin först och främst är ett medel att beskriva situationer då informationen överförs och inte är en ny kompositionsteknik i stil med t. ex. den seriella tekniken.

Klang, ljudsvängning som är uppbyggd av flera samtidigt klingande deltoner, vilkas frekvenser = tonhöjder står i heltalsförhållanden till varandra. (Vad musikern i vanliga fall menar med begreppet "ton" motsvaras alltså inom akustiken av uttrycket "klang".)

Klanganalys, elektronisk arbetsmetod för uppdelning av en klang eller ett klangkomplex i dess enklaste beståndsdelar.

Klangblandning, ljudsvängning som är uppbyggd av klanger med godtyckligt valda grundfrekvenser.

Kontinuerligt spektrum, svängningsförlopp som är uppbyggt av ett obegränsat antal frekvenskomponenter.

Modulering, bearbetningsmetod för elektronmusikalt kompositions material. Härvid kan nya, enhetliga ton- eller klangkomplex erhållas som inte uppvisar någon släktskap med ursprungs komponenterna. Olika former av modulering kommer till användning. Vid s. k. *ringmodulering* kan som slutprodukt svängningsförlopp erhållas med frekvenser, som utgör summa resp. skillnad av ursprungssvängningarna. Ringmodulering kan också användas för att förflytta frekvensblandningar till andra frekvensområden med bibehållande av frekvensavstånden.

Vid *frekvensmodulering* sker en samtidig ändring med samma belopp för samtliga delsvängningar; det innebär att intervallen mellan deltonerna blir oförändrade, däremot ändras frekvensavstånden.

En vanlig form av *aleatorisk modulering* bygger på att ett ton- eller klangkomplex får passera genom ett ekorum eller en ekomaskin. Denna procedur, som har karaktären av amplitud- och fasmodulering, används inom den elektroniska musiken främst för att skilja olika klangkomplex från varandra, särskilt i de fall då de olika "skikten" i en komposition ligger i samma "register" eller uppvisar likartad spektral sammansättning.

Mosaikteknik, monterings teknik inom elektronisk musik. Av redan inspelade band klippes små profiler som enligt partituranvisningar klistras på ett neutralt band. Därefter är bandet klart för avspelning.

Permutation, förvandlingar av en serie efter vissa enkla matematiska principer. T. ex. BCDA, CDAB, DABC, ABCD.

Serie, i tolvtonsteknisk mening: Den kromatiska skalans 12 toner i en vald ordningsföljd. Varje serie har 3 omvändningar och 11 transponeringsmöjligheter, sammanlagt 48 möjligheter. I seriell mening: en utvald ordningsföljd av tonhöjder, tonstyrkor, tonlängder, klangfärger m. m.

Seriell musik, musik där materialets olika musikaliska element är organiserade i olika serier med ett utvalt antal komponenter.

Sinuston, ton utan övertoner — den elektroniska musikens elementära byggmaterial vid sidan av brus.*

Statistisk musik, musik som ansluter sig till seriell musik och som kännetecknas av att kompositions- materialet på ett tidigt stadium i kompositions- processen blir statistiskt fördelat. I fråga om kom- positionsdetaljer betyder statistisk musik att hu- vudvikten icke lägges på den enskilda tonens värde utan på tendensen i den grupp den tillhör — rikt- ningstendens, klangfärgstendens, dynamisk ten- dens etc. Statistisk musik har vidare givit upphov till termer som strukturens genomsnittstempo, -täthet, -styrka etc. Utvecklingen inom komposi- tionstekniken har under de två sista åren varit starkt influerad av ett statistiskt tänkesätt.

Tonblandning, ljudsvängning som är uppbyggd av toner med godtyckligt valda frekvenser.

Tongenerator, elektronisk apparat för alstring av sinustoner.

Vandrande ljud, åstadkommes genom att högtalare, som placerats på olika ställen i lyssningsrummet inkopplas i en viss tidsföljd. Genom att välja tids- och ordningsföljd för inkopplingen på lämpligt sätt kan man åstadkomma intryck av att ljudet rör sig i lyssningsrummet.

■

Bildtext till omslagets andra sida.

Medeltida framställning av de sju fria konsterna: grammatiken, retoriken, dialektiken, musiken, aritmeti- ken, geometrin och astronomin. I centrum tronar filosofin med etiken, logiken och fysiken i sin krona. Nedanför cirkeln sitter diktarna med svarta fåglar viskande i sina öron. Bilden är hämtad ur "Hortus deliciarum" av abbedissan Herrad von Landsberg (1100-talet).

Kristina kyrka, Sala

Orgelkonsert

varje måndag kl. 20

Ur höstprogrammet:

Carlid, Hambræus, S.-E. Johanson,
Rosenberg, Langlais, Messiaen.

Organist: Henrik Jansson

NUTIDA MUSIK

Häfte 2 • 1957 • årgång 1

Utgiven av Sveriges Radio,
Kungsgatan 8, Stockholm C.

Ansvarig utgivare *Manne Ginsburg*

Redaktör *Ingvar Lidholm*

Redaktionssekreterare *Per-Anders
Hellquist* Telefon 269622

Art director *Bengt Segerstedt*

Redaktionskommitté
*Karl-Birger Blomdahl, Nils Castegren,
Magnus Enhörning, Bengt Hambræus,
Julius Rabe och Bo Wallner*

Redaktion, expedition och annonser:
Sveavägen 145, Stockholm Va. Tele-
fon 349120 (även 223040). Postgiro
1302

Prenumeration för helår (6 nummer)
7:50

Lösnummerpris 1:50

Tryckt hos Bröderna Lagerströms
boktryckeri, Stockholm

Innehåll

Bo Wallner

- 1 Andens fria forskning
- 2 Enkät om aktuella kompositions-
problem

Stravinskij

- 8 Synpunkter och minnen

Bo Wallner

- 16 Modern nordisk musik

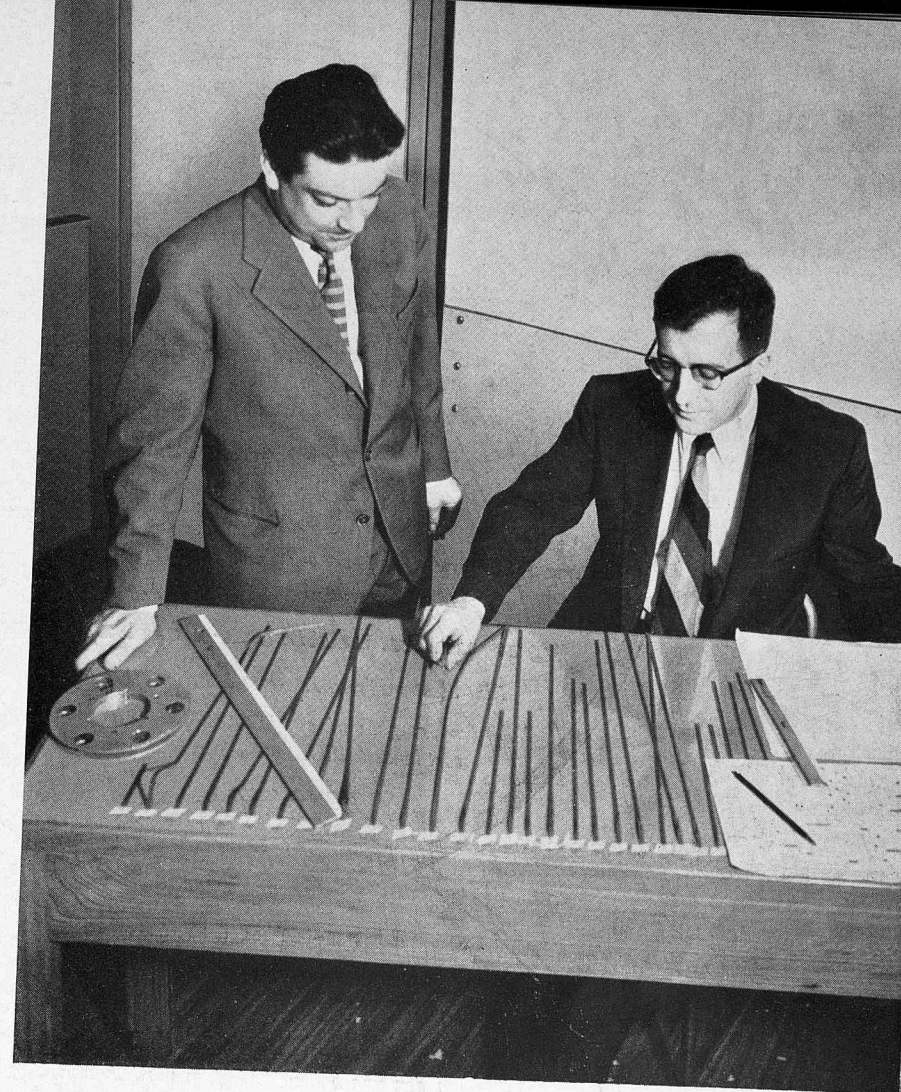
Ingvar Lidholm

- 18 Studi di Fonologia Musicale i Milano

Kjell Stensson och Knut Wiggen

- 19 Liten elektronisk ordbok

Omslag
Lennart Rodhe och Karl-Erik Forsberg



*Från Milanoradions
studio för elektronisk
musik*

STUDIO DI FONOLOGIA MUSICALE

*Övre bilden:
Tonsättarna Bruno
Maderna och Luciano
Berio vid montage-
bordet.*





Den första kursen vid den nyinstallerade elektroniska studion i ABF-huset i Stockholm har nu avslutats. Den vände sig till en grupp unga tonsättare och andra intressenter, som här ses med kursledaren Gottfried Michael König, medarbetare vid Kölnradions studio och en av pionjärerna för den elektroniska musiken i Tyskland. Fr. h. bl. a. Knut Wiggen och Karl-Erik Welin samt t. v. om König Diana Krull.

KNUT WIGGEN

Er vi radikale?

Nya tonsättarnamn och nya idéer, kritik — ur den radikala aspekten — av musiklivets utformning och diskussion och kritik av en av artiklarna i Nutida musiks amerikanska nummer (januarihäftet) dominerar första delen av detta häfte. Den andra halvan ägnas Nutida musiks konsert den 24 mars, även den med ett markant ungdomligt inslag både på verk- och författarsidan.

Knut Wiggen är tonsättare och pianopedagog, sedan snart ett decennium bosatt i Stockholm och sedan ett par år ordförande i Fylkingen.

I vår musikalske tradisjon kan vi til enhver tid finne elementer som er, eller en gang var, radikale. Blandingen av et bevarende og et fornyende element er tradisjonens kjennetegn.

Ser vi på vårt musikkliv fra det samme utgangspunktet, finner vi grupper som hovedsakelig arbeider for det bevarende elementet og grupper som hovedsakelig arbeider for det fornyende elementet. Vi vet videre at det stort sett er de eldre generasjonene som danner den første gruppen og de yngre generasjonene som danner den andre. Vi iakttar en tilsynelatende ubønhørlig livets gang i den stadig svekkede evnen til å se det uttrykksfulle i nye former og materialer.

De yngre gruppene lærer seg fort at de må kjempe for det de synes er selvklart, og at gode argumenter blir svake våpen om motparten ikke forstår deres innhold. Dermed blir balansen mellom den bevarende og den fornyende gruppen mindre tilfredsstillende. Avgjørende blir ikke gruppenes arbeidsduglighet, men deres maktposisjoner.

De yngre generasjonene er tvunget til å søke midler for sin virksomhet hos dem som i beste tilfelle neglisjerer deres arbeide for å realisere sine kunstneriske mål. For å tåkelegge det erbarmelige i denne tiggerposisjon, forsøker man å vende oppmerksomheten bort fra den naturlige og fruktbare friksjonen mellom generasjonene, og retter i stedet oppmerksomheten på en illusorisk konkurranse mellom grupper innen de yngre generasjonene som av forskjellige grunner har forskjellige estetiske målsetninger.

En tilfredsstillende balanse mellom det bevarende og det fornyende i vårt musikkliv kan vi ikke få for de radikale gruppene i musikklivet blir økonomisk noenlunde likestilt med de bevarende. Et av skrittene i denne retningen er å gi de radikale gruppene de plassene som naturlig tilkommer dem i de økonomiske fordelingsnemdene i musikklivet.

I komposisjonsundervisningen er situasjonen ennå verre enn blandt konsertinstitusjonene. Det finnes i hvert fall en radikal konsertinstitusjon som holder seg selv ved liv og hvor man noenlunde kan følge den aktuelle situasjonens resultater. Men det finnes ikke innen våre undervisningsinstitusjoner anledning til å få undervisning i de problemer som de radikale og eksperimentelle musikken arbeider med.

Det betviles ikke at det bevarende elementet i den musikalske tradisjonen kan fylle en oppgave i skoleringen av unge komponister, men man får ikke tro dette er *hele* oppgaven. (At en skoling i de bevarende elementene, utover den kontakt man får med dem i hverdagslivet, ikke er absolutt nødven-

dig, har vi vel nå fått bevis for gjennom de mange autodidaktene innen den nye musikken. Disse komponistene har så godt som fra første øyeblikk gitt seg i kast med den radikale musikkens problemer. Vi behøver bare tenke på en komponist som Bo Nilsson.) Analyser av allerede løste problemer kan gi eleven en *viten* om et komposisjonssystem, men det gir ham ingen *ferdighet* i dette systemet. Om han gjennom øvinger lærer å løse disse allerede løste problemene en gang til, dvs. etter facit, — så betyr dette ikke at han har fått den nødvendige skoleringen i å løse sine egne problemer, dvs. det *egne* han vil uttrykke. Dette fordi et musikalsk problem er en sak mellom en bestemt komponist i en bestemt musikalsk epoke og et bestemt materiale. Hva eleven kommer i kontakt med i sin analyse, er resultatet av hva som en gang var et problem. Det fysiske materialet kan være det samme, men vår opplevelse av materialet er et annet om vi er andre individer fra andre musikalske epoker. Vi kan tro at vi rekonstruerer problemet, men da har vi like god grunn til å tro at vi bedrar oss. Hvor mye det enn prates, ser vi likevel på et Beethoven-tema med øyne som er farget av vår egen tids estetikk og noe annet ville også være epigoneri. Noen annen erfaring eller ferdighet enn den vi selv leser inn, altså det vi allerede vet, kan disse musikkstrukturene ikke gi oss. I komposisjonsundervisningen, som i livet ellers, får vi akseptere at det gis ingen annen erfaring eller ferdighet enn den vi lært oss gjennom opplevelse.

Det finnes till enhver tid en historisk posisjon for hver enkelt komponist. Hans møte med det musikalske materialet, er ikke et møte med dette materialets fysiske aspekter, men i videre mening et møte med hans egen tid, i trangere mening et møte med seg selv. Tidligere komponisters tekniske og estetiske problemer er en gang for alle et avsluttet kapittel. Det pedagogisk mest verdifulle hos dem, deres evne til å løse nye problemer og den erfaring dette gav dem, vil for alltid og for alle forbli deres, — i ord uformulerbare — hemmelighet.

Så får vi som utgangspunkt velge et materiale som er mest mulig fritt både fra historiske faktorer og facit, med andre ord den eksperimentelle musikkens problemer. Om eleven for å løse disse problemene kjenner behov av å ta kontakt med andre komponisters verker, har han i hvert fall de nødvendige retningslinjene for sine analyser. Når Stockhausen i dag sitter og analyserer Mozart, er det ikke for å liste ut hvordan Mozart løste sine musikalske problemer, men for å se hvilke resultater man kommer til om man legger de eller de aspektene på Mo-

zarts musikk. Men da må man også vite hva man vil undersøke, og vite det godt.

Hvilken oppgave er mere naturlig for en lærer enn å lede elevens forsøk på å løse sine egne problemer? Og hvilken pedagogisk blunder er større enn *ikke* å gjøre eleven oppmerksom på hvilke disse problemene er? Hva er mere naturlig for pedagoger innen kunsten enn å forsøke å befri elevene fra de konvensjoner og ensidige synpunkter som de bærer med seg fra barnsben av, og som de har fått gjennom en skolering som på ingen måte er lagt opp for å gjøre dem til skapende individualister?

Ingen mener at tvang skal utøves etter at den nødvendige informasjon er gitt, men hvorfor skal det være så, at *ingen* skal kunne få en skolering i den radikale musikkens problemer, hvor mye de enn ønsker seg en sådan?

Om mesterskapet er gitt til den modne, så er i hvert fall eksperimentlysten gitt til ungdommen, og hva er da meningen med å stikke under en stol at det i 1950-årenes første halvdel utkrystallisertes en ny komposisjonsteknikk og musikalsk estetikk? Sporadiske gjestforelesere kan ikke erstatte det systematiske studiet av den serielle musikkens utvikling, og ingen ting annet enn selvstendige problemløsninger kan forvandle denne viten til en ferdighet. Ingen undskyldning er sterk nok til å rettferdiggjøre fraværet av et moderne elektronisk studio i komposisjonsundervisningen, og absolutt ikke argumenter som taler om den elektroniske musikkens begrensning.

For det elektroniske tonematerialet likner alt annet musikalsk materiale i at det spiller oss selv.

Eftersom resultatene av en slik komposisjonsundervisning vil bli komposisjoner som ikke er en samling av patentløsninger, vil den instrumentale delen av dem kreve interpreter som har en annen skolering enn den som nå er vanlig.

Instrumentalpedagogenes tilbøyelighet til *ikke* å skille mellom teknikk og musikk, har fått stygge konsekvenser for den musikalske siden av gjen-skapelsesprosessen. Misforståelsen på dette området har oppstått gjennom at pedagogene har forvekslet viten om musikkens elementer med et visst overblikk over notepapirets tonekomplekser. Et slikt overblikk er en instrumentalteknisk nødvendighet, men må ikke forveksles med en viten om de musikalske elementenes evner til å framkalle psykologiske fenomen. Det finnes et interpreterenes epigoneri også, og aldri har det vel feiret sådane triumfer som i vår tid. Interpreterenes kunnskap om sin egen tids musikalske estetikk er så godt som likt null. Kjennskapet

til denne estetikken er ikke bare nødvendig for den som vil interpretere sin egen tids musikk, den er også nødvendig for dem som vil interpretere t. eks. Wien-klassisistene for sin egen tid.

Den skapende kunstneren—interpreten bør være en sådan, er i behov av virkelig dype estetiske idealer og han kan ikke vente seg å få dette i noen annen estetikk enn den egne tidens. Vil han være noe annet enn en musikkhistorisk illustratør, må han ha tilegnet seg *ferdigheten* å legge fram sine *egne* estetiske idealer, utkrystalliserte gjennom hans møte med nøytralt materiale, — de uløste problemene.

For å gjenopprette likevekten mellom teknikk og musikalsk innhold, må man innføre to nye emner i instrumentalundervisningen. For det første en undervisning i vår tids komposisjonsteknikk og estetikk, og for det andre en undervisning i et emne som kan kalles *interpretasjon*. I dette emnet skal det undervises i relasjonene mellom instrumentets uttrykksmuligheter, notasjonssystemer og psykologiske lover for opplevelsen av toner og tonekomplekser.

Musikkens presentasjon for et publikum er i første rekke et problem for den elektroniske musikken. Vi har to grupper av grunner for at den ikke kan presenteres i en vanlig konsertsal. For det første: Den vanlige konsertsalen er en spesisal for en bestemt type av musikk, nemlig den delen av den instrumentale musikken som vil presenteres for publikum som en samlet klangkropp, og til den kategorien hører ikke den elektroniske musikken. Videre har den elektroniske musikken skapt et nytt viktig musikalsk element, — klangens bevegelse i rummet. (Hvilket ikke har noe med en stereofonisk effekt å gjøre) Realiseringen av dette elementet krever mulighet til å gjøre visse tekniske spesialarrangementer. Komponistene kommer også til å gjøre selve rummet til et variabelt musikalsk element, idet de t. eks. vil ha variable etterklangstider og muligheter til visuelle effekter. For det andre: Utviklingen av den elektroniske musikkens estetikk er i høy grad avhengig av dens forhold til publikum. Dette forholdet bestemmes igjen av, om den får anledning til å presentere seg i omgivelser hvor den hører hjemme. Hva man presis i dag er i behov av, — foruten en fullt utrustet elektronisk studio, — er en firkantet, nøytral sal av tilstrekkelig størrelse, hvor man kan begynne på den lange raden av akustiske eksperimenter som skal bestemme konstruksjonen av en helt ny type musikkaler.

Er vi radikale??

Om Musikhögskolans kompositionsundervisning

Till de problem i nutida svenskt musikkiv som diskuteras och kritiseras i detta nummer hör utbildningen av tonsättare. Knut Wiggen skriver i sin artikel Er vi radikale? bl. a.: "I komposisjonsundervisningen er situasjonen ennå verre enn blandt konsertinstitusjonene. — — — Det finnes ikke innen våre undervisningsinstitusjoner anledning til å få undervisning i de problemer som den radikale og eksperimentelle musikken arbeider med." Också Karl-Erik Welin berör i sin artikel problemet.

Nutida musik har denna gång tyvärr inte plats för en mera inträngande presentation och diskussion av det vitala ämne som heter modern tonsättarskolning — vi har f. ö. redan en gång tidigare varit inne på det i en enkät som publicerades i nr 2 och 3 1958/59 — men en punkt anser vi oss böra informera om: den inte direkt nämnda men underförstådda kompositionsutbildningen vid Musikhögskolan, den enda institutionella inom landet. Vi överlämnar upplysningarna till enskild bedömning av den initierade och intresserade läsaren — dock med det lilla påpekandet att det här som bekant rör sig om en av landets trots miljonanslagen fattigaste högre utbildningsinstitutioner.

Alltså — Musikhögskolan har en lärare i komposition, en professor, som sedan nyåret 1960 innehas av Karl-Birger Blomdahl. Han har sex elever som varje vecka får en enskild lektion: med individuella variationer i "tillämpad" kontrapunkt (grundvalen är Jeppesen), i Hindemith och seriell teknik (för vissa punkter används Kreneks Counterpoint), i fri komposition med formlära och instrumentation. Etc.

Från och med vårterminen 1960 kompletteras denna utbildning dels med ett *kompositionsseminarium*, dels med en *kompositionsstudio*.

Seminarieret omfattar en dubbeltimme och hålls varannan vecka. Det leds i samarbete mellan kompositionsprofessorn och läraren i musikhistoria och formlära (Bo Wallner). Målsättningen med seminarierna är att komplettera den enskilda utbildningen — som ju i första hand gäller handens arbete — med en analytisk skolning och med en information (med debatt) om aktuella problem. Mycket skulle på det principiella planet kunna sägas om detta, jag tror emellertid att en kortfattad beskrivning ger något av den nödvändiga konkretionen.

Första terminen ägnades helt åt analyser — ur de mest skilda perspektiv — av Stravinskis Agon.

Fortsättning sid. 20.