

## NY SKANDINAVISK MUSIKDRAMATIK

Af Jens Brincker, København

Emnet ny skandinavisk musikdramatik kræver en række afgrænsninger, hvis ikke det skal sprænge rammerne for en fremstilling som denne. Afgrænsninger som både er af historisk, geografisk og strukturel art.

Historisk er det nødvendigt at være opmærksom på, at begrebet "ny" i musikvidenskabelig sammenhæng ikke alene er en kronologisk kategori, men også en kvalitativ. "Ny" betyder ikke blot "skabt for nylig", men også "fornyende". Sådan har det været brugt i musikalsk sammenhæng gennem næsten 700 år. Fra Philippe de Vitrys traktat "Ars Nova" i 1320'erne til Gulio Caccinis arie- og madrigalsamling "Le nuove musiche" (1602) og vore dages begreb "Ny Musik". For den skandinaviske musikdramatiks vedkommende gør dette forhold det naturligt at begynde gennemgangen med det værk, som indiskutabelt bragte fornyelsen til de nordiske operascener efter 2. verdenskrig: Næmlig Karl Birger Blomdahls opera "Aniara" fra 1959. Og så iøvrigt at fortsætte gennemgangen med en række kvalitative valg så langt op mod nutiden som muligt, hvilket vil sige til Hans Gefors' "Christina" fra 1986.

Geografisk er det værd at bemærke, at Skandinavien i musikalsk henseende ikke er nogen veldefineret kulturel enhed. Musikalsk er Norden et mere velvalgt område, og det hænger først og fremmest sammen med, at Finland trods alle sprogforskelle er en del af den nordiske musikkultur. Det har sine historiske grunde. På det tidspunkt, hvor de musikdramatiske institutioner blev etableret - nemlig i 1700-tallet - var Sverige og Danmark koloniriger, mens Finland, Norge og Island var kolonier under henholdsvis den svenske og den danske krone. Da operateatrene i den absolutistiske periode som regel var hofoperaer, betød det at Norden havde to operaer: en svensk hofopera i Stockholm og en dansk i København. Derfor har disse to byer en musikdramatisk tradition, som rækker mere end 200 år tilbage i tiden, og et repertoire med gamle nationale værker som Naumanns "Gustav Vasa" eller Kuhlhaus "Elverhøj", der er med til at forme den kulturelle bevidsthed - uanset om de i dag opføres hyppigt eller sjældent.

Finland og Norge har derimod måttet etablere nationale operaer efter selvstændigheden - dvs. i 1900-tallet - på et tidspunkt, hvor operaen var i en kunstnerisk krise, hvor det centrale repertoire fra Mozart til Puccini var fastlagt, og hvor etableringen af en national opera absolut kunne diskuteres ud fra politiske, økonomiske og kulturelle synspunkter. Det samme gælder selvfølgelig Island, men etableringen af den islandske opera fandt sted så sent, at den vanskeligt kan medtages her.

Strukturelt betyder dette, at finsk og norsk musikdramatik har udviklet sig helt forskelligt fra svensk og dansk i årene efter 2. verdenskrig. I Finland og Norge har det været en påtrængende opgave at opbygge et nationalt musikdramatisk repertoire med vægt på historisk og folkeligt stof i sujet, tekster og undertiden også musikalsk. I Sverige og Danmark har det drejet sig om at udvikle en eksisterende operatradition. Komponister og tekstforfattere har ikke i samme grad som deres finske og norske kolleger følt et behov for at legitimere sig nationalt, men de har derimod haft behov for at markere sig i forhold til den ny internationale musikdramatik og for at inddrage påvirkningerne fra modernisme og postmodernisme i deres værker.

Konklusionen på disse betragtninger har for mig været at begrænse mig til svensk og dansk opera i tidsrummet 1959 - 1986 for at belyse forholdet mellem teksten og musikken, og for at diskutere forholdet mellem kunstmusik og folkelig musik i den nye musikdramatik. For god ordens skyld skal det understreges, at jeg med "folkelig" musik ikke mener den genuine folkemusik, der siden middelalderen har levet i en mundtlig overlevering og stadig indsamles og dyrkes. Men den underholdningsmusik, der udgør hovedparten af den musikalske hverdag for det nutidige operapublikum.

Modernismens gennembrud i skandinavisk musikdramatik kom som allerede nævnt 1959 med opførelsen af Karl Birger Blomdahls "Aniara" på Stockholms opera. Det moderne og fornyende lå allerede i tekstgrundlaget: Harry Martinsons digt om rumskibet Aniara, som Erik Lindegren skrev librettoen til operaen over. Aniara inddrager ikke alene den ny teknologi, men også menneskets vilkår i den teknologiske verden: Kold krig og frygten for en universel atomkatastrofe danner baggrund for digtet om Aniaras færd bort fra en krigsødelagt jord mod nye galakser. Med tanke på opsendelsen af den første Sputnik i 1957 kan man kalde teksten et tidstypisk debatindlæg. Men man kan ikke komme uden om, at den politiske og teknologiske udvikling har været med til at give "Aniara" et næsten idealtypisk præg.

Den dramatiske idé i "Aniara" er, at mennesket trods alle erfaringer bærer kimen til krig og ødelæggelse med sig på flugten til en ny tilværelse. De rejsende i Aniara viser sig at udgøre et klassesdelt samfund, som ganske afspejler det, der har ført til ødelæggelsen af jorden: Øverst i hierarkiet en politisk-militær-teknologisk overklasse af magthavere, under dem et folk som holdes i umyndighed og adspredes af professionelle entertainere. Og uden for rangordenen nogle få seende, som forgæves advarer imod konsekvenserne af denne verdensorden.

Musikalsk bruger Karl Birger Blomdahl forskellige stillag til at karakterisere disse klasser. Den herskende klasse karakteriseres gennem et koldt modernistisk tonesprog, der også omfatter selve rumskibet: Dets ledemotiv er en rytme, som i en høj, glasagtig violintone gentager morsesignalet "Aniara SOS".

*Lento (♩ = ca 44)*  
*(Viol.) 8<sup>va</sup>*

A . - N - . I . . A . - R . - . A . -

8<sup>va</sup>

mp

805 . . . - - . . . . .

Over for denne brug af atonal "modernistisk" musik som symbol på en teknokratisk behersket sfære står den folkelige musik: Flad underholdningsmusik af slager- og danse-karakter, der ofte karrikeres ud i det grotesk meningsforladte med iørefaldende gentagelser og vulgære effekter. Denne musik optræder navnlig ved de festligheder, som Aniaras officerer lader afholde for passagererne til minde om 20-året for rumskibets afrejse fra jorden, eller i forsøget på at bagatellisere de uheld, som indtræffer under vejs. F.eks. når rumskibet slås ud af kurs og dømmes til at fortsætte sin rejse uendeligt uden nogen sinde at nå et mål. Hvis Karl Birger Blomdahl viser sig negativ over for den musikalske modernisme og dens trang til determination ved at lade den karakterisere teknokratiet, så er han det ikke mindre over for den folkelige underholdningsmusik. Den symboliserer det uægte og forløjne, og den tjener udelukkende magthavernes interesser.

Dermed har han så at sige ryddet en platform for den positive musik: Den lyriske, fritonale sang som den blinde digterinde udformer den i sine ad-

varende strofer. Og den nye elektroniske musik som lægges i "munden" på Aniaras kommunikationscomputer, Mimen, der står i forbindelse med jorden og kan berette om rædslerne fra atomkrigens sidste dage. Indtil jorden endelig søndersprænges og datamaskinen dør af sorg.

Med disse tre stillag skaffede Karl Birger Blomdahl den moderne musik definitivt indpas i skandinavisk musikdramatik og demonstrerede, hvordan han kunne behandle aktuelle, verdenspolitiske emner på en måde, så de blev nærværende for publikum. Den kulturpolitiske kritik, der ligger i Blomdahls valg af stilmasker kan naturligvis diskuteres og er måske det mest tidstypiske ved operaen. Der er noget elitært i den afvisende holdning over for populærmusikken, og der er noget utopisk i hans skelnen mellem en positiv og en negativ form for moderne kompositionsmusik. Men det er dog værd at gøre opmærksom på, at "Aniara" 25 år efter uropførelsen og den første stormende succes har kunnet bevare levedygtigheden ved fornyede opsætninger trods alle tidsbundne og tidstypiske træk.

Det man kan savne i "Aniara" er en stillingtagen til traditionen, den musikalske tradition som er operateatrets hverdag og operapublikummets referenceramme, hvad enten den moderne komponist vil se det i øjnene eller ej. Den kom frem i den danske TV-opera "Invitation til skafottet", som Ib Nørholm komponerede til Poul Borums tekst efter Vladimir Nabokovs roman i 1967. Temaet ligner Blomdahls "Aniara" på afgørende punkter. Helten i Nabokovs roman lever i en fiktiv verden, hvor han er blevet dømt til halshugning, fordi han er uigennemskuelig. Som den blinde digterinde og de andre seende i "Aniara" er han en outsider i forhold til hierarkiet og må bukke under. Men i modsætning til Blomdahl identificerer Nørholm sig med det udstødte individ, og det gør fremmedgørelsen til et centralt tema i hans opera. Nørholms helt, Cincinnatus C, er en efterkommer til Kafkas Josef K., og det inspirerer Nørholm til at bruge stilcollagen til at skildre den verden, Cincinnatus C. er i konflikt med.

I stilcollagen har traditionen også sin plads. Den repræsenterer længslen efter det spontane følelsesudtryk, som overvælder Cincinnatus C., da han skriver sit afskedsbrev til hustruen. Musikalsk symboliseres det ved, at Tatjanas "Brevarie" fra Tjaikovskijs "Eugen Onegin" dukker op i musikken som kontrast til den 12-tonige violinsolo, der ellers ledsager Cincinnatus C. gennem operaen. Men Tjaikovskij står ikke uantastet i Nørholms stilcollage. Den tonale musik forstyrres og tager farve af det atonale univers, den placeres i.

## Nodeeksempel 2

Se man-ge da-ge har jeg von-tet, er end-mu-ik-ke ble-vet hem-tet. Hvor-har det

Bevidstheden om, at den romantiske musik i vore dage har kliche-karakter, får Ib Nørholm til at denaturere citatet, så det høres i anførselstegn. På samme måde som Karl Birger Blomdahl benytter Ib Nørholm stilpluralismen til at karakterisere det moderne univers. Men i modsætning til Blomdahl søger han ikke en velordnet, organiseret karakterisering. Nørholm vil en uren musik hvor stilmidlerne blandes med hinanden og smelter sammen til den uigennemskuelighed, som er Cincinnatus C's forbrydelse.

Stilen blev i det hele taget et problem i skandinavisk musik på overgangen mellem 1960'erne og 1970'erne. Måske mest mærkbart for de danske komponister, der ikke i samme grad som de svenske var forankrede i en modernistisk skrivemåde. For Ib Nørholm førte problemet ham langsomt, men uigenkaldeligt ud af modernismen og ind i en art postmodernisme. For hans samtidige Per Nørgård blev det en inspiration til at rendyrke en moderne stil, som forener seriel teknik med hierarkisk tænkning. Nørgård udviklede denne teknik i en række instrumentværker fra slutningen af 1960'erne, men det første værk, hvor han for alvor afprøvede teknikens muligheder, er operaen "Gilgamesh" fra 1972.

"Gilgamesh" bygger på babyloniske kile-skrifter, som fortæller om den mytologiske skikkelse Gilgamesh, der er konge og helt - to trediedele gud og en trediedel mand. I overensstemmelse hermed organiserer Per Nørgård sit værk i en slags mytologisk tid. Operaen består af seks dage og syv nætter i stedet for af scener, og den bruger musikerne, publikum og hele teatret til at skabe et mytologisk rum, som beherskes af guderne. I dette rum placeres Gilgamesh. Han undertvinger indbyggerne i byen Uruk og beskytter dem imod naturånderne, men hans beskyttelse udarter til et tyranni, som borgerne beder guderne befri dem for. Derfor skaber guderne et modstykke til Gilgamesh, Enkido, som i operaen repræsenterer naturens magt, mens Gilgamesh repræsenterer civilisationen. Musikalsk udtrykker Per Nørgård dette forhold ved at lade Gilgamesh synge serielt, mens Enkido synger overtonerækkens toner, således at de repræsenterer hver sit musikalske hierarki.

## Nodeeksempel 3 og 4

The musical score consists of three systems. The first system is for Soprano (S.) and Alto (A.) voices, with lyrics: GILGA- MESH, GISH, GI-SH- BIL GISH-. The second system continues the vocal lines with lyrics: - GI-BIL, GISH-BIL- GA MESH GISHBILGA MA - SH, MISH. The piano accompaniment includes parts for Electric guitar (E.), Bass (B.), and Snare (S.). The guitar part has a 'pp' marking and a circled 'F' above it. The bass part has a '(longa possibile)' marking. The snare part has a 'Bell' marking. The tempo is marked 'a tempo'.

For at kunne bruge Enkido som modstykke til Gilgamesh må borgerne i Uruk tæmme ham og føre ham ind i byen. Det gør de ved at sende en hetære ud i skoven, så hun kan forføre Enkido. Han mister sin uskyld, bliver klar over sin egen identitet, lærer at synge i hetærens rytmer og mister samtidig den rytmiske overensstemmelse med naturens væsner, som han havde før. Dermed er gjort klar til kampen mellem Enkido og Gilgamesh, der musikalsk foregår som en duel mellem to tonale systemer - Gilgamesh' serielle og Enkidos harmoniske - og fører til en syntese af klang og melodi. Sammen grundlægger de to modstandere en ny musikalsk stil, der symboliserer det venskab mellem dem, som vokser ud af tvekampen.

Hvor Nørholm har stilpluralisme og uigennemskuelighed som sin konklusion søger Nørgård stilsyntese og enhed. Vejene skilles, og det er karakteristisk for skandinavisk musik i 1970'erne, hvor skellet mellem modernisme og post-modernisme for alvor gør sig gældende. Skal komponisterne fortsætte med at rendyrke den moderne musiks udtryksmidler og afstå fra at benytte den folkelige musik eller den traditionelle klassiske musik som kommunikationsmidler? Eller skal de bruge udtryksmidler fra andre musikkulturer end kompositionsmusikkens og fra andre historiske perioder end nutiden i forsøget på at nå ud til publikum?

På dette spørgsmål kan der ikke svares definitivt, men det er muligt at pege på en tendens. Næmlig en tendens til at opgive den stilistiske renhed til fordel for det træfsikre udtryk. Denne tendens er ikke speciel for skandinavisk musik, men generel for hele den europæiske musikkultur, og den hænger utvivlsomt sammen med det kulturelle gennembrud, som den folkelige musik havde haft i slutningen af 1960'erne, hvor ikke mindst studenteroprøret havde brugt den engelske rockmusik og den amerikanske protestsang som symbol. Kunstnere som Bob Dylan eller The Beatles overbeviste mange komponister om nødvendigheden af at kommunikere med publikum på publikums egne præmisser. Uden at Bob Dylan eller The Beatles af den grund gav komponisterne de fornødne stilmidler i hænde. Man behøvede nemlig ikke at lytte længe til den "rytmiske" musiks repræsentanter for at erkende, at de med Marshall McLuhan opfattede mediet som budskabet. Tilsyneladende var det intet, som beskyttede den populære rytmiske musik imod en kommercialisering, der udvandede det revolutionære eller samfundskritiske budskab og efterlod den nye folkelige musik forsvarsløs over for den kritik, som Karl Birger Blomdahl i "Aniara" havde rettet imod den gamle pop-musik. Samtidig med at de nye populære grupper havde vist, hvilke veje man skulle gå, hvis man ville have et stort publikum i tale, havde de også demonstreret, hvordan det ikke skulle gøres, hvis man ville nå ud til publikum med et kritisk budskab.

Problemet bestod i at bruge den kommercielle musiks stilmidler uden samtidig at blive ramt af dens utroværdighed. Det prøvede Lars Johan Werle og Tage Danielsson i 1979 med "Animalen" på Gøteborgs Stora Teatern.

Idémæssigt ligner "Animalen" den 20 år ældre "Aniara". Atter er det frygten for en atomkrig mellem supermagterne, som driver værket. Atter er det hensigten at øve en kvitlik mod de maktstrukturer, som har bragt os til randen af en global katastrofe. Men hvor Erik Lindegren og Karl Birger Blomdahl grumt viste resultaterne af katastrofen, dér viser Tage Danielsson og Lars Johan Werle i stedet den idyl, som vil blive resultatet hvis vi i tide vender om. Som i "Aniara" er der altså tale om et verdensteater, der i modelform rummer alt. Og atter søger forfatter og komponist efter et Archimedes' punkt, hvormed de kan bevæge verden.

Men denne gang er det ikke et rumskib på vej ud i intetheden, der er det dramatiske udgangspunkt. Det er derimod en tibetansk højslette, hvor dyrene holder verdenskongres og diskuterer risikoen for en atomkrig blandt menneskene. Vi er ikke vidner til en tragedie, men til en revy.

Af ubegribelige grunde beslutter den sovjetiske og den amerikanske udenrigsminister at aflægge kongressen et besøg for at overbevise de forsamlede dyrearter om nødvendigheden af supermagternes politik. Med sig bringer de diverse propagandatrupper, som efter bedste evne reklamerer for henholdsvis amerikansk og sovjetisk livsstil. Så langt så godt. Når det drejer sig om at udlevere skurkene til spot og spe, er Werle godt tjent med de stilmidler, populærmusikken giver ham i hænde.

Sværere bliver det, når han kommer til skildringen af de positive kvaliteter, som skal opveje den gensidige angst og skabe tillid mellem supermagternes repræsentanter. Her er kærlighed nøgleordet. Den amerikanske rockstjerne og den russiske folkloresangerinde forelsker sig i hinanden, og deres forsøg på at trodse sikkerhedsvagterne og med dyrenes hjælp at forenes bliver symbol på de bestræbelser, der internationalt gøres for at opnå fredelig sameksistens mellem stormagterne og global afrustning. Til dette formål komponerer Lars Johan Werle bl.a. en vals, der i sammenhængen skal være et autentisk udtryk for ægte humanisme, for ønsket om at se menneskelighed sejre over truslen om destruktion og død.

Problemet er bare, at denne vals faktisk ikke er til at skelne fra den kommercielle underholdningsmusik, der til hverdag repræsenterer virkelighedsflugten for publikum. Den er enkel, sødmefuld, naiv og alt for sentimental til at blive taget alvorlig. Den repræsenterer en genre - slagergenren - uden hensyn til at denne genres udtryk forlængst er sat i bås som utroværdigt. Den prøver ikke på at distancere sig fra genren og skabe en autentisk stil, der kunne gøre den troværdig. Og det skyldes selvfølgelig frygt for at miste taget i publikum. Der er ingen tvivl om, at Lars Johan Werle kunne komponere et original udtryk for sine humanistiske ideer, hvis han ville det. Han vil det ikke, fordi han vil have sit budskab ud til flest mulige tilhørere. Det fik han også, men det er tvivlsomt, hvor dybt budskabet i grunden gik ind.

"Animalen" blev en af svensk operas største publikums-succes'er i nyere tid, men den blev ikke fornyende på samme måde som Blomdahls "Aniara". Derimod kom den til at signalere postmodernismens indtog i svensk musikdramatik.

Postmodernismen havde allerede været aktuel nogle år i Danmark. I Sverige var den senere på færde, og det skyldtes sikkert arven fra Karl Birger Blomdahl og den vægt, han sammen med komponister som Ingvar Lidholm havde givet modernismen i Sverige. Men årene omkring 1980 blev det postmoderne



gennembrud i svensk musik, med Sven-David Sandströms "requiem" som alt-overskyggende hovedværk.

Postmodernisme er ingen éntydig betegnelse i skandinavisk musikkultur. I endnu højere grad end "modernisme" dækker postmodernisme over forskellige æstetiske holdninger og kompositoriske stilarter. Fælles for dem er imidlertid en kritik af modernismens eksklusivitet og en tilbagekaldelse af det krav om et autentisk kunstnerisk udtryk, som karakteriserede Blomdahls "Aniara" og blev fastholdt i 70'ernes store musikdramatiske projekter: Per Nørgårds "Siddharta" og Sven-David Sandströms "Slottet det vita", selv om temaet i disse værker foretager en karakteristisk drejning fra det globale eller mytologiske imod det personlige eller private spejlet i generationsopgørene mellem den unge prins Siddharta og hans fyrste-fader i Nørgårds opera og eventyrprinsen Elm og hans troldre-far hos Sandström. En drejning der til en vis grad signalerer postmodernismens optagethed af det indre menneske på bekostning af dets ydre livsvilkår, men dog med bevarelse af modernismens kunstneriske krav. Postmodernismen derimod interesserer sig mindre for det autentiske udtryk end for musikalsk funktion og kommunikation:

"Nogle komponister har brug for at lukke sig helt inde i sig selv, når de arbejder. Sådan reagerer jeg ikke. Jeg har prøvet at skrive mit værk, så det egner sig for et stort operahus. Jeg søger en psykologisk realisme som den italiensk opera dyrker, men med nutidige midler. Og det kræver nogen at tale med undervejs. Hver gang man bliver i tvivl, må man have fortrolige, som man kan spørge til råds. ... Det har hjulpet mig til at skrive et partitur, der ikke handler om mig selv, men om Christina. Om en spændende, sammensat og højt begavet kvinde, der mislykkes totalt. Om en skæbne der tilfældigvis er knyttet til den svenske kongerække, men som lige så godt kunne stamme fra vor egen tid. Selv vil jeg helst forsvinde i værket."

Det sagde den svenske komponist Hans Gefors dagen før premieren på operaen "Christina" i Stockholm 1986. Dagen efter blev hans og Lars Forssells opera efter Strindbergs drama om den svenske dronning Chvistina en succes, der gav genlyd internationalt og placerede Gefors som et af de førende navne i ny skandinavisk musikdramatik.

En væsentlig årsag til succes'en var naturligvis sujet'et. Strindbergs drama om Christina Alexandra, Gustav II Adolfs datter, dronning af Sverige fra 1632

til hun abdicerede 1654 og gik over til den katolske tro, og derefter til sin død i Rom 1689 en af Europas førende kulturpersonligheder. Hendes skæbne som barnet, der plages af en tyrannisk mor; som den unge regent der giver afkald på kronen for at blive herskerinde i åndernes rige; og som gammel, ensom, korrumperet og magtsyg kvinde udgør et dramatisk stof, der i Stockholm operaens opførelse var fascinerende. Men som også udgjorde et rigt stof for et musikdrama. Handlingens måltethed hen mod Christinas endelige tragedie gør det nemlig muligt for komponisten af give afkald på en stil, der samler trådene. I stedet kan han koncentrere sig om at skabe en teknik, der realiserer den psykologiske udvikling hos personerne: Christinas stivnen til et næsten minimalistisk mekanosæt, omgivelsernes opløsning til stedse mere klichepræget og tomt udtryk. Hans Gefors prøver i "Christina" at genoplive en af forrige århundredes musikdramatiske genrer: Den "store" opera med dens karakteristiske kombination historisk сюжет og psykologisk menneskeskildring. Derved opnår han at yde både teksten og operainstitutionen fuld retfærdighed. Det moderne operahus er gearet til forrige århundredes dramaturgi, til at overvælde sanserne med sang, musik, skuespil, dans, farver og lys.

Dette overvældende sanseindtryk lægger Strindbergs drama i Lars Forsells og Hans Gefors indretning op til. Men Hans Gefors opnår også at give den moderne kompositionsteknik indfødsret i den traditionelle genre. Han genoptager operaens gamle virkemidler - arien, koret, balletmusikken, ensemblet - men transformerer dem undervejs fra et romantisk til et moderne tonesprog, skærper udtrykket og pointerer den psykologiske karakterisering.

Den teknik, som Ib Nørholm anvendte i "Invitation til Skafottet" da han denaturerede Brevarien fra Tjaikovskijs "Eugen Onegin". så man hørte den i anførselstegn, som et levn fra en forlængst mistet fortid -: Denne teknik ophøjes til kompositionsprincip i Hans Gefors "Christina". Citater fra svensk visesang, fra nationalromantikken, fra den barokke hofballet eller den protestantiske menighedssang tages op og transformeres, så de afspejler Christinas opfattelse af omverden og hendes voksende afsky for den. Vi hører så at sige musikken med hendes ører, opfatter den gennem hendes sind, og erkender forvrængningerne som et resultat af hendes psykologiske situation.

Med Hans Gefors' "Christina" er postmodernismen slået igennem i skandinavisk musikdramatik i fuld målestok, og et kapitel synes at være afsluttet. Et modernistisk kapitel der indledtes af Karl Birger Blomdahls "Aniara" og på mange måder var karakteriseret af konflikter med opera-traditionen og opera-

institutionen. Denne konflikt har imidlertid været frugtbar. Kvantitativt som kvalitativt har skandinavisk musikdramatik haft et sjældent rigt kvart-sekel i årene mellem 1960 og 1985. Ikke alene på svensk og dansk område, men i næsten endnu højere grad på finsk og norsk. Meget tyder på, at konflikterne mellem komponister og tradition, mellem komponister og institutioner, ikke vil spille nogen stor rolle i de kommende årtiers skandinaviske musikdramatik; men dermed er der ikke sat parantes om modernismen som periode eller som åndsretning. Den har sat sig spor i en række kompositionstekniske muligheder og i en række publikumsforventninger, som vil forhindre postmodernismen i at blive en tilbagevenden til tiden før 1959 og "Aniara".