

Jan W Morthenson

En intervju av Anna Orrghen

17 augusti 2007

Intervju 6

Från matematikmaskin till IT

Denna intervju har genomförts inom ramen för projektet Från matematikmaskin till IT som är ett samarbete mellan Avdelningen för teknik- och vetenskapshistoria vid KTH, Dataföreningen i Sverige och Tekniska museet finansierat av Riksbankens Jubileumsfond och Stiftelsen Marcus & Amalia Wallenbergs minnesfond. Originalinspelning och transkript finns tillgängliga på Tekniska museet i Stockholm. Intervjun bör refereras på följande sätt:

Jan W Morthenson, intervju från 2007 av Anna Orrghen, medie- och kommunikationsvetenskap, Institutionen för kultur och kommunikation, Södertörns högskola, Stockholm.

Nyckelord: D21, Göran Sundqvist, Fylkingen, Elektronmusikstudion (EMS), Supersonics, Neutron Star, SAAB.

Abstract

This interview with Jan W Morthenson was conducted at his home in Täby by Anna Orrghen on 17 August 2007. It dealt with Morthenson's studies in aesthetics in Uppsala and in composition in Sweden and in Germany as well as the development of Elektronmusikstudion (EMS) and Fylkingen during the sixties and seventies. In the interview Morthenson described the experiences made by using digital technology to create sound and images during the late sixties and early seventies. During the second half of the sixties Morthenson collaborated with the programmer Göran Sundqvist to create music and films based on computer technology.

Informant: Jan W Morthenson
Intervjuare: Anna Orrghen
Tid: 17 augusti 2007
Plats: Täby

Anna Orrghen: Då skall jag för bandspelarens skull tala om att mitt namn är Anna Orrghen och jag sitter hemma hos Jan W. Morthenson i Täby. Jan är kompositör, bildkonstnär och skribent bland annat. Om vi börjar i ungdomsåren, så vet jag att du är född 1940 i Örnsköldsvik, men så mycket mer om ungdomen känner jag inte till. Så jag tänkte börja där, växte du upp i Örnsköldsvik?

Jan W Morthenson: Bara några år.

Anna Orrghen: Bara några år.

Jan W Morthenson: Från -44 till -46 bodde jag i Stockholm, då sedan skildes mina föräldrar och jag hamnade i Halland. När jag var åtta år återförenades vi barn hos min mamma och då bodde jag i Norrland i fyra-fem år, sedan bodde jag hos min pappa i Stockholm från det att jag var tretton och började på läroverket och gymnasiet Och det var väl första gymnasieåret som jag överhuvudtaget fick kontakt med nutida konst, genom mamman till en flickvän som jag hade då. Hon var skulptris, hade studerat i Paris och var ganska insatt i den nutida konstscenen i mitten på 50-talet. Med henne gick vi på nutida-musikkonserter och jag hörde för första gången de klassiska modernistiska tonsättarna och pratade om nya författare, skulptörer, målare, etcetera. Det var på det sättet jag kom in i den världen som för mig var ganska okänd tidigare – hon födde det intresset. Mitt konkreta musikintresse började med att jag hörde ett modernistiskt verk i Konserthuset och blev som femton-sextonåring uppskakad av det på något sätt. Jag började bearbeta den upplevelsen genom att försöka lära mig teorin bakom musiken. Jag gick till biblioteket vid Medborgarplatsen och började lära mig harmonilära, instrumentation och musikhistoria och sådana saker. Sedan fick jag en musiklärare i gymnasiet som hette Runar Mangs, som senare blev musikkritiker i *Dagens Nyheter*. Han lärde mig också grunderna i kontrapunkt, harmonilära och den atonala musikens system. Det varade faktiskt under hela gymnasietiden. Sedan, när jag var tjugo år, så studerade jag komposition för Ingvar Lidholm, och träffade i samband med det Karl-Erik Welin, som då var en avantgardistisk organist, och som kom att betyda mer än någon annan inom musikvärlden för min del. Han förde ut mig i det avantgardistiska tänkandet från det klassiskt modernistiska så att säga, och till en oanad djärvhet med musikaliska medel och instrument. Jag skrev mycket musik för honom och vi reste runt hela världen, hade konserter och levde ett ganska anarkistiskt liv på många sätt, som gjorde att jag fick smak för det här. När jag sedan hamnade i Uppsala och egentligen skulle läsa till, ja, svensklärare eller något sådant där vanligt, och läste litteraturhistoria först, sedan musikforskning och sedan estetik, då var jag redan inne i den här avantgardistiska konstvärlden. När jag var tjugo-tre år så gjorde jag en TV-film om Olle Baertling. Jag fick en beställning av TV som egentligen gällde en balett på Orpheus-temat. Det resulterade alltså i någonting totalt annorlunda, där jag gestaltade både själva det bildmässiga och skrev ett orkesterverk som ljud till filmen. Den hette Kompositioner för television. Den hamnade så småningom i Tyskland och en tysk producent fick upp ögonen för det bildspråket och sättet att kombinera med modernistisk musik och elektronisk musik. Han gav mig flera uppdrag som gjorde att jag kunde utveckla videokonsten med hjälp av stora resurser som inte var tänkbara att man kunde få som konstnär i Sverige.

Anna Orrghen: Hur finansierades det?

Jan W Morthenson: Det var genom Westdeutscher Rundfunk, som var av en helt annan storleksordning än Sveriges Television. Det gjorde att jag blev etablerad i de kretsarna och representerade Västtyskland i Prix Italia, till exempel. Det var ju en ganska stor sak för min del. I slutet på 60-talet, kom jag mer och mer in på den elektroniska musikdelen. Det byggdes en studio här i Stockholm och tekniken var ju ett väldigt nytt, spännande område där man bland annat slapp bråka med orkestermusiker. Det hade många aspekter som gjorde att det kändes väldigt fräscht när man var ung, alltså ett nytt tänkande. En tonsättare är ju alltid nyfiken på nya klangvärldar, och det blev för många en fräsch huvudfåra under den här tiden. Mer än det strukturella tänkandet, mer än notskrift och mer än att utvidga instrumentalmusiken. Vid Fylkingen, på den tiden en organisation för ny musik i Stockholm, så skrev jag till och med ett manifest som citeras i en ny bok om elektronmusikens utveckling, det handlade om att Fylkingen helt skulle sluta med att framföra instrumentalmusik och koncentrera sig bara på den elektroniska konsten. Det blev en väldig debatt. Men sedan blev det inte så att jag övergav den instrumentala musiken, utan jag arbetade med den också parallellt. Så jag hade nog ett ganska brett spektrum av intressen. Dessutom hade jag ju ett stort intresse, genom de akademiska studierna i estetik, för den konstteoretiska aspekten, skriftliga formuleringar av den här nya konsten. Där bidrog jag nog ganska mycket, tror jag, under 60- och 70-talet och en bit in på 80-talet, till spridningen av den här konsten i Sverige och även utomlands genom föredrag, konferenser och sådant. Det var väl så det började. Sedan, när det gäller användningen av musiken i dator, så var det så att Föreningen Svenska Tonsättare hade ett 50-års jubileum 1967, och då gick beställningar till olika tonsättare att skriva någonting specifikt grammofoonet för Björn von Schyland. På den tiden var det ju LP-skivor. Då arbetade jag med teknikern Göran Sundqvist på Datasaabs stora D21 dator som tillhörde Skandinaviska Elverk och vars egentliga funktion var att reglera dammluckor i mellan- och norra Sverige efter strömförbrukningen. Det var en dator som styrde exakt hur mycket den skulle höjas för att det skulle kunna produceras mer elektricitet i ett visst givet ögonblick. Den datorn, genom Göran Sundqvists intresse för det hela, fick jag tillgång till.

Anna Orrghen: Hur fick du kontakt med Göran Sundqvist?

Jan W Morthenson: Han hade tidigare lekt med vissa musikaliska algoritmer, dataalgoritmer, och gjort små variationer på Mozart-valser. Han hade ett intresse för den här kopplingen mellan musik, konst och datorer. Det hela var ju naturligtvis i sin linda, det var enormt primitivt. När jag gjorde mitt först tyska TV-program, gjorde vi också bilder med hjälp av dator och en oscillator. Det fanns inte omvandlare så att man kunde omvandla digitala bilder till analoga bilder egentligen, utan man var tvungen att gå via oscillator och spänningar och sådant. Och det fick vi då filma med vanlig analog film ...

Anna Orrghen: Är det någonting med monitorn?

Jan W Morthenson: Själva monitorn, ja, eller rättare sagt var det ett oscilloskop. Och det är klart att det var väldigt primitivt, men det var roligt, just kanske därför att det var någonting helt nytt, ingen hade gjort bilder på det sättet förut. Oscilloskopet var det som var inledningen till datorbilderna: Karl-Birger Blomdahl gjorde en film som heter Altisonans. Jag tror musiken var av Ralph Lundsten, med medverkan av Ralph Lundsten på något sätt har jag för mig.

Anna Orrghen: När var det?

Jan W Morthenson: Det bör ha varit någon gång -66, -67. Det låg i luften helt enkelt. Men det var ingen som visste var det skulle ta vägen. På den tiden så hade Sveriges Television en experimentgrupp, alltså pengar för videoexperiment. Och där fick jag flera gånger anslag för olika projekt. Det fanns en progressiv ledare för musikredaktionen på Sveriges Television som hette Olle Ericson, för övrigt bror till kördirigenten Eric Ericson. Tyvärr är han nu avliden, men han var väldigt öppen för ny TV. Han tyckte att det var ganska fänigt att bara filma av orkestrar och sådant och sända det i TV; han ville göra någonting som var skapat genom TV från början. Inte bara TV som reproduktion utan TV som skapande medium. Och på den vägen gjorde jag flera program. Bland annat gjorde vi ett program med en elektronisk apparatur som kallas för skiftregister där vi kunde skifta bild flera 100 gånger per sekund mellan olika kameror. En effekt av det var att vi kunde förvandla två-dimensionella bilder, till exempel ett fotografiskt porträtt till en tredimensionell bild.

Anna Orrghen: Det såg ut som en tredimensionell bild på TV-skärmen?

Jan W Morthenson: Ja, på TV-skärmen ja. Det var en väldigt förbluffande utveckling. På det sättet kunde vi också, genom att använda oss av ett porträtt med olika ansiktsuttryck och låta kamerorna klippa ohyggligt hastigt mellan de här porträtten, så kunde vi få det här ansiktet att bli levande, så att det skiftade i ansiktsuttryck. Och så kunde vi styra det, genom att betona vissa kameror mer än andra så kunde vi styra ansiktsuttrycket i en stillastående bild.

Anna Orrghen: Ok, ungefär som om man har ett block med bilder på sidorna och om man rör på sidorna och så får man samma bild fast med rörelse?

Jan W Morthenson: Javisst, det är samma princip. Det är bara det att du ser som sagt flera 100 gånger i sekunden, så det blir inga skarvar eller hopp. Och alla brister på överensstämmelser i ansiktet suddas ut av hastigheten så att det blir en stadig bild. Det blir en statistisk bild förstås, som inte finns i verkligheten, men det var ett typiskt sådant experiment.

Anna Orrghen: Hur kom du i kontakt med Sveriges Television?

Jan W Morthenson: Det började ju med att jag fick ett beställningsverk och hade kontakt med producenter, en som hette Lars Egler som var musikproducent och var väldigt nutida inriktad genom att han gjorde mycket jazzkonserter, Duke Ellington och andra i TV, och som ville ha ett friare förhållande mellan bild och ljud. Det fanns ju en strömning inom den nya televisionen i Sverige att man skulle försöka att göra TV-mediet till något eget. Inte bara att man filmar av och saker och ting, som mera konservativa grupper ville göra, att man skulle återge verkligheten genom att bara helt enkelt reproducera den i TV-rutan. Utan man såg ju också nya möjligheter. Den tekniska utvecklingen inom televisionen var ju väldigt snabb på 60-talet, till exempel transistorerna kom ju och avlöste rören vilket var en revolution på många sätt. Sedan kom halvledare, sedan kom de integrerade kretsarna, och så vidare. Allt detta gjorde att själva televisionstekniken kändes mer och mer självständig, den liksom fjärmade sig från den gamla filmkameratekniken. Den kunde göra så mycket mer än bara snyggt återge en redan välkänd verklighet. Och det gjorde att det blev under en tid i alla fall, 60- och 70-talen, utrymme för abstrakt videokonst också.

Anna Orrghen: Som också visades i svensk television?

Jan W Morthenson: Jadå, som också visades. Det visades direkt. Jag gjorde ganska mycket på den tiden och det var aldrig något problem med visningar eller så utan det var eftertraktat. Men sedan tror jag, någon gång under 80-talet, att den här experimentgruppen lades ned, 80-talet var återigen en ganska konservativ tid.

Anna Orrghen: Varför?

Jan W Morthenson: Det var väl naturligtvis som det alltid blir, stridigheter inom olika persongrupperingar och sådant. Man får inte glömma att TV består ju till 95 % av folk som har till jobb att återge verkligheten. Men jag gjorde ju elektroniska experiment med ljus, bara ljusfenomen. Och just kopplingen till den elektroniska musiken kändes speciellt lämplig. Det hade inte alls känts lika bra med instrumentalmusik till abstrakta bildförlopp, det skar mot varandra på något egendomligt sätt.

Anna Orrghen: Det här ljusfenomenet du gjorde, vad var det för någonting?

Jan W Morthenson: Det var till exempel laser. Jag tror jag var den förste att använda laser konstnärligt i TV, 1970. Under i min tid i Tyskland så byggde vi specialapparaturlör för abstrakta ljusfenomen. Det som nu är pixlar i en digital bild, det gjorde vi på den tiden analogt eftersom den här pixelvärlden ännu inte fanns. Det som nu är pixlade bilder kunde vi bygga upp genom väldigt små analoga enheter, som i och för sig styrdes digitalt, ett förstadium kan man väl säga till digital apparatur. Det var en övergångsperiod, verkligen, och jag var väldigt angelägen om att hålla mig à jour med den nya utvecklingen på ljusområdet.

Anna Orrghen: Hur gjorde du det? Var det vissa tidningar du läste?

Jan W Morthenson: Ja, ja. Det skedde ju en stor utveckling inom nöjesbranschen till exempel, också med datoriserat ljus. Stroboskop har jag gjort program för, det vill säga styrda blixtförlopp. Det uppstod ju diskotek och sådant på 80-talet och som ju var frukterna av de här tidiga experimenten med väldigt avancerade ljus, ljusunderhållning kallade man det för.

Anna Orrghen: Vilka tidningar var det du läste? Du nämnde tidigare Nutida musik, var det en sådan tidskrift?

Jan W Morthenson: Nja, inte specifikt för ljus, det fanns inga svenska kan man säga. Utan det var internationella specialisttidningar för television och video och konst och sådant. Videokonsten dök ju också upp i mitten på 60-talet. Och det dök ju upp så kallade videosynthesizers som motsvarade ljudsynthesizers, det vill säga där man artificiellt kunde skapa bilder med hjälp av frekvenser och färgfilter och sådant. Alltså att på rent elektronisk väg skapa en videobild, precis som man på elektronisk väg skapade ljud och satte ihop det med speciella metoder. Om man ser tillbaka så här var det en ganska explosiv utveckling, det vi kallar för IT nu. Den digitaliserade delen av det här, den integrerades ju sakta mer och mer. Det är klart att det började som analoga fenomen. Men som sagt, det var ju inte bara IT som var revolution, utan det var ju hela den elektroniska paletten så att säga. Den elektroniska tekniken i hela sin bredd som växte fram ungefär samtidigt. Just det här med integrerade kretsar, att man kunde bygga otroligt små enheter på

kiselpattor och så vidare, det fick ju en kolossal betydelse genom att man kunde göra apparater som var hanterliga i storleken. De första datorerna var ju stora som rum.

Anna Orrghen: När du gjorde dina första datorbaserade verk, då måste det ha varit på stordatorer?

Jan W Morthenson: Mm.

Anna Orrghen: Hur fick man tillgång till dem på den tiden?

Jan W Morthenson: Det var ju helt enkelt genom att man kände någon och att man jobbade på nätterna. Jag menar, det här var ju kommersiella företag, inte hade de släppt till det den vanliga vägen.

Anna Orrghen: Visste företagen om att man var där och arbetade, var det godkänt?

Jan W Morthenson: Ja, det var ju via anställda. De här datorerna finns inte kvar längre, men vissa konstnärliga resultat som de åstadkom, som hjälpmedel då, de finns ju kvar. Så på det sättet är det någon slags omvänd dokumentation. När det gäller datorer så finns det ju sådana här som jag nämnde tidigare, hos IT-ceum i Linköping som försöker bevara, så gott det går, vissa rester av den här första premiärtiden. Eftersom den tekniska utvecklingen går så vansinnigt fort nu, känns den otroligt museal. Och när man tittar på de stycken och de saker som gjordes då, så blir man ju smått generad naturligtvis, det skulle ju aldrig bli godkänt en sekund i våra dagars videoteknik. Men som sagt, förutsättningarna var ju helt annorlunda.

Anna Orrghen: Jag tänkte att om man går tillbaka till det här teknikintresset, för du nämnde tidigare hur musikintresset uppstod och konstintresset. Men teknikintresset, är det också någonting som har funnits länge?

Jan W Morthenson: Nej, jag kan inte påstå att jag haft något speciellt teknikintresse. Utan det har uppstått som en följd av ren estetisk nyfikenhet. Nej, jag utbildade mig inte till ingenjör eller så. Jag samarbetade ju alltid med fackfolk som svarade för den tekniska kompetensen. Men jag hade så att säga estetiska idéer om hur den här nya apparaturen skulle kunna användas som de då reagerade på och sade att ja, det här kanske går, det här går inte och så vidare. Och sedan prövades det fram den vägen. Det var ju en pionjärtid. Nu tror jag inte det skulle godkännas att arbeta så, utan nu ska man ha en väldig grundkompetens från början för att komma in överhuvudtaget, för att släppas fram till den här dyrbara utrustningen. Det var ju en brytningstid också mellan humanistisk kultur och det här nya tekniska som på något sätt kompletterade varandra. Och man får ju inte glömma, och det är det allra viktigaste, att det här var före kommersialismens intrång i media. En bit in på 60-talet och 70-talet så var TV till exempel, fortfarande en folkbildningsinstitution. Även om det fanns mycket struntunderhållning och så där, men det, på något sätt, tillhörde också folkbildningen. Det var ju public service, och jag arbetade ju bara med public serviceföretag och de hade ju en inskriven ambition, ja helt enkelt ett tvång på sig att arbeta kulturellt också. Inte bara som det är nu, kommersiellt. Tyvärr är det så att även public service konkurrerar ju så hårt med de kommersiella företagen att det här abstrakta, den här estetiska konstnärliga verksamheten, är nu i det närmaste obefintlig. Det blir ju en växelverkan i och med att det som då var intressant, abstrakta förlopp i bild till exempel, har blivit så vanliga inom kommersialismen, det finns i all reklam och MTV och alla ungdomsprogram, och finns nu som färdiga algoritmer och färdiga dataprogram. Det gör

ju att den mera seriösa utvecklingen inom public service går tillbaka till det reproduce-rande och det realistiska. Man vill skilja ut sig lite grand i alla fall så gott det nu går, i sina grundambitioner, från det kommersiella video och TV. Och det gör att det som på min tid var avantgardistiska bildexperiment nu är kommersiella schabloner. Precis som modernistisk, konkretistisk konst, abstrakt konst från 1920-talet, har blivit ett kommersiellt emblem i reklambranschen. Och likadant med den elektroniska musiken, den har ju blivit jingles och vardagsmat inom den kommersiella musiken TV:n, radion och allt detta. Så det har skett en fullständig omvärdering både av de här ljuden som en gång var väldigt fräscha och bilderna som också en gång var mystiska och intressanta och nya. Nu är allt detta, inte minst på grund av teknisk utveckling, rena banaliteter.

Anna Orrghen: Hur kom det sig att du började arbeta med den elektroniska musiken?

Jan W Morthenson: Det berodde ju på att jag redan som ung arbetade med instrument och orkester på ett ungt sätt, det skulle klinga nytt. Jag ville inte skriva som äldre modernister eller äldre tonsättare med rytmer och melodier och sådana saker, utan jag hade ett helt annat arkitektoniskt tänkande. Det kom mycket från den så kallade polska skolan från slutet av 50-talet, från tonsättare som Penderecki, som arbetade med cluster, tonklungor istället för toner, och där instrumentalmusiken helt enkelt klingade mer och mer elektroniskt och lämnade den instrumentala världen, även om allt gjordes med hjälp av instrument. Fast med en ny speciell teknik då. I och med att det helt enkelt uppstod resurser: en studio, det fanns teknik, det fanns folk, pengar och så för den här nya konsten i början på 60-talet, och man var ung och ville lära sig nya saker, så var det ju väldigt naturligt att mer eller mindre hamna i den världen. Dessutom, mina orgelstycken som jag gjorde med Karl-Erik Welin var ju också till stor del inspirerade av elektronisk musik.

Anna Orrghen: Studion, är det en elektronisk musikstudio som du tänker på? Eller fanns det andra studior?

Jan W Morthenson: Det började med en liten studio i ABF-huset.

Anna Orrghen: När var det?

Jan W Morthenson: 1960, -59, -60. Och sedan så byggdes ju studion på Kungsgatan 8. Det var radiochefen då, Olof Rydbeck, som var väldigt förstående för den här nya utvecklingen. Och vi lyckades ju skrapa ihop en miljon, som på den tiden var väldigt mycket pengar, till en stor, väldigt professionell dataanläggning.

Anna Orrghen: Var kom pengarna ifrån?

Jan W Morthenson: Sveriges Radio, Musikaliska Akademien, Kulturrådet och departementet. Det kom från olika källor men Sveriges Radio var väldigt viktig. På den tiden var Karl-Birger Blomdahl musikchef på Sveriges Radio och han var naturligtvis väldigt drivande och kraftfull, och såg till att det kom fram pengar. Så det var rätt gynnsamma förutsättningar. Men man var ju väldigt osäker på vilken gren av teknik man skulle satsa på, och resultatet blev ju då det som finns på den här bilden, omslaget på *Historik över framtidens musik* [Jan W Morthenson pekar på en bild på omslaget till boken *Kort historik över Framtidens musik. Elektronmusiken och framtidsstanken i svenskt 1950- och 60-tal* av Per Olov Broman]. Det blev en hybridstudio som var både så att säga analog och digital och där man istället för att sitta med en dataterminal som man nu gör, mata in värden, så gjorde man det med hjälp av en oändlig massa kontakter på ett stort kontrollbord. Den här stu-

diotypen mellan det analoga och det digitala var en väldigt omdebatterad fråga, och det visade sig ganska snart att det var en återvändsgränd.

Anna Orrghen: På vilket sätt då?

Jan W Morthenson: Den analoga delen var så att säga för primitiv och klumpig för att passa ihop med den digitala produktionen. Så till slut så blev det ju en helt digital inmatning av data och värden.

Anna Orrghen: Vad var det för maskin?

Jan W Morthenson: 1970 köptes en Digital PDP-15 och byttes 1980 mot en Digital VAX. En stor dator som väl var sin tids mest avancerade men som i längden visade sig vara för stor, för dyr och för klumpig, och som nu är museiföremål. Dessutom så var man tvungen på den här tiden att bygga särskilda programmeringsspråk, till exempel IMPAC och MUSICBOX. För det här var ju nytt och okänt. Det gjordes en del i samband med Bell Laboratories i USA, och de här första musikspråken var ju väldigt omständliga för tonsättarna att skriva i.

Anna Orrghen: Var de byggda enbart för er studio, eller användes de även i andra studior, i andra länder?

Jan W Morthenson: Det var både och. En del program skapades enbart för den här hybridstudion på Kungsgatan och några var mera generella och kunde användas över hela världen, som till exempel programmet FORTRAN som var ett klart internationellt språk. När man ser tillbaka, så kan man väl säga att de skedde en hel del missriktade initiativ, det var ju så ytterst få personer som behärskade någonting av den här världen så de fick mycket att säga till om.

Anna Orrghen: Vilka var det i Sverige?

Jan W Morthenson: Initiativtagaren och pionjären i Sverige var Knut Wiggen, en norsk pianist som bodde i Sverige och som var ordförande i Fylkingen och som blev chef för den här nya elektronmusikstudion. Han var en väldigt ledande person med väldigt bestämda egna idéer. Det har skrivits en hel del om det här. Och han kom väl rätt så snart i konflikt med tonsättarna, som inte kände sig hemma i det här sättet att programmera och tänka. Det var väldigt omständligt för att göra en enda klang. Och det hade att göra med att det var en hybridstudio, att datorn måste ha så mycket instruktioner av väldigt klumpigt slag. Men det där försvann inom loppet av fem år, sen blev ju inmatningen helt digital, det som nu är datormusik. Och sedan så kom det ju genom de kommersiella krafterna, genom populärmusiken, snabbt datorprogram för musikproduktion som var väldigt bekväma, och där man snabbt kunde göra de mest komplicerade förlopp, de mest komplicerade klanger.

Anna Orrghen: När var det?

Jan W Morthenson: Ja, man kan väl säga att det dröjde väl en bit in på 80-talet innan det kom igång ordentligt.

Anna Orrghen: Men det var i mitten på 60-talet som studion ändå var helt digital?

Jan W Morthenson: Ja, 1967, men den var som sagt en hybrid.

Anna Orrghen: Det var hybrid fortfarande, ja.

Jan W Morthenson: och det var den ju en bit in på 70-talet också, fast studion blev ju så att säga, nästan föråldrad under 70-talet. Långsamt började ju folk skaffa sig egna datorer och sitta hemma, istället för att kompromissa med någon chef eller studio. Det här var också en utveckling som skedde snabbt i Paris där Pierre Boulez var den stora ledande figuren och som hade den stora kulturpolitiska makten inom musikområdet. Där har man nu en av världens mest avancerade musikedigitalanläggningar, Ircam vid Musée Bou-bourg. Den får många som skall göra diplomutbildningar vid musikhögskolor runt hela världen tillgång till. Det är också en forskningsinstitution. När man ser saker i backspe-geln så kan man ju tycka att det är många villospår, men faktum var ju att på den tiden visste man inte säkert vart utvecklingen skulle gå. På 70-talet så visste man inte att var och en skulle sitta med en egen hemdator, att de skulle bli så billiga. Det var helt otroligt att man skulle kunna ha en egen dator. Man trodde att man var hänvisad till en institution med stora resurser, och där skriva in sig ungefär som i tvättstugan. Man fick några tim-mar då och då i studion. Så var det väldigt länge, tjugo år i Sverige, innan det kunde bli så att det efterhand uppstod små studios lite runt om, och sedan till slut, att var och en har sin egen anläggning hemma med 100 gånger större kapacitet än vad studion på Kungsga-tan 8 hade.

Anna Orrghen: Vad krävdes det för att få tillgång till den studion?

Jan W Morthenson: Det krävdes ingenting formellt. Det krävdes väl i och för sig att man hade gått någon liten kurs och hade lärt sig programspråket och sådär, vi skulle inte förstöra anläggningen. Men man kom gradvis in i den här världen och det blev ju också efterhand en liten konflikt mellan populärmusikerna och de seriösa musikerna. Jag me-nar, populärmusikerna krävde också tillgång till det här och det kan man ju förstå. Och efterhand så blev det många som etablerade sig. Speciellt utveckling av ABBA hade väl-digt mycket att göra med att den här studion fanns och hade förberett mycket av det här digitala, elektroniska tänkandet. Och ABBA är ju väldigt mycket en produkt av sin musik-tekniker.

Anna Orrghen: Som arbetade i den studion?

Jan W Morthenson: Nej, jag vet inte, det kan jag inte svara på. Men som säkert kände till vad som hände. Det spred ju sig ganska fort under 70-talet, de här kunskaperna. Men en startpunkt var ju onekligen studion på Kungsgatan 8.

Anna Orrghen: 1969 så bildades Stiftelsen Elektronmusikstudion, kan det stämma?

Jan W Morthenson: Ja, det låter lite sent. Det kan jag inte svara på, det står nog i den här boken. 1970 övergick huvudmannaskapet från Sveriges Radio till Musikaliska Aka-demin.

Anna Orrghen: Jag tittade lite i Elektronmusikutredningen, vad jag förstår så är det ju precis som du har sagt nu också, det är olika faser i utvecklingen.

Jan W Morthenson: Ja. Stiftelsen var väl ok, men det blev ju som alltid i sådana här or-ganisationer maktstrider: folk vill dra sig ur och vill inte satsa mer pengar. Och då måste

man söka nya på andra håll och så vidare. I början på 70-talet så hade väl EMS på K-8 ett tiotal anställda.

Anna Orrghen: Var du anställd där?

Jan W Morthenson: Nej, jag var med i elektronmusik-gruppen, en tonsättargrupp.

Anna Orrghen: Vad gjorde man där?

Jan W Morthenson: Man diskuterade, hade olika projekt, gjorde konserter och diskuterade beställningsverk och så vidare. Allt det där finns i boken [Jan W Morthenson avser *Kort historik över Framtidens musik. Elektronmusiken och framtids tanken i svenskt 1950- och 60-tal* av Per Olov Broman], men det var ju en rent konstnärlig grupp.

Anna Orrghen: Var du också med i uppstartandet av den här studion och även på ABF?

Jan W Morthenson: Nej, det var lite före min tid, det var Knut Wiggen och några andra. En annan viktig person var civilingenjören Stig Carlson, som byggde de så kallade Carlson-högtalarna.

Anna Orrghen: Ja, det känner jag till.

Jan W Morthenson: Det var världens bästa högtalare helt enkelt på den tiden, omkring 1960-62. De använde vi i Fylkingen på våra elektronmusikkonserter i Moderna Museet. De klingade så otroligt fantastiskt bra. De var ju byggda efter helt andra principer än vanliga lådhögtalare. Det var någonting helt annat, rymd i klangen och precision. De betydde väldigt mycket för uppsvinget, eller acceptansen av, elektronisk musik. Man kunde arbeta med ljud i rummet, med flerkanalighet och rörelser i rummet på ett fantastiskt sätt med hjälp av de här strålande ljudanläggningarna, som jag tror aldrig har upprepats. Jag tror aldrig att ljud har klingat så bra i högtalare som det gjorde med dessa ursprungliga Carlson-högtalare. De var revolutionerade, och han var en viktig person i diskussioner om teknik, och Carlson blev ju läromästare till några som nu är olika akustiska experter för konsertsalar och alla möjliga arkitektoniska projekt. Även människor som kom från utlandet var oerhört imponerade av ljudkvaliteten. Det bidrog till att Sverige ganska tidigt blev något av ett centrum för elektronisk musik i hela världen. Visserligen så borde det räknats mer om det kom från Köln och Paris och Toronto och Boston och några andra ställen i världen, Japan, Tokyo. Men det lät helt enkelt mycket bättre i Sverige när vi spelade upp stycken. Våra gästande tonsättare märkte det ganska snabbt och man kunde få intyg från stora kända internationella konstnärer på hur viktigt det var att Stockholmstudion fick utvecklas – sådant som betydde mycket för att få ihop olika miljoner.

Anna Orrghen: Så, var det Moderna Museet som var den främsta konsertsalen?

Jan W Morthenson: Ja, ja det var det. Och tyvärr så flyttade ju Fylkingen med sina konserter därifrån till en egen lokal på Östgötagatan som inreddes speciellt för elektronisk musik med speciella dämpningar på väggarna och sådär. Men som var alldeles för liten och som inte alls hade den kulturella placeringen som Moderna Museet hade.

Anna Orrghen: Varför flyttade de?

Jan W Morthenson: Ja, det var en strid inom Fylkingen helt enkelt. Jag var emot det. Men man ansåg att man skulle samla allt under ett tak, bygga en egen studio, kontor, konsertsal och allting. Jo, jag tyckte Fylkingen dog i och med det, den försvann från den kulturella scenen i Stockholm och blev som en klubb för vissa närmast sörjande och för vissa individer, det blev en specialinrättning så att säga. Under tiden på Moderna Museet, hela 60-talet kom ju alla dit och lyssnade. Författare, målare, arkitekter, akademiker och alla möjliga. Det var en bredd i publiken som helt försvann när Fylkingen blev en egen institution och inte hade den här väldigt stimulerande miljön att framträda i.

Anna Orrghen: Men det var början på 70-talet?

Jan W Morthenson: Ja.

Anna Orrghen: Om jag hoppar tillbaka lite, så har ju Sveriges Radio figurerat en del. Jag vet också att du i början av 1965 arbetade som vikarierande producent på Sveriges Radio, på musikavdelningen. Hur kom det sig? Sökte du en tjänst eller var det genom kontakter?

Jan W Morthenson: Nej, nej, det var ett förslag av några privata personer där, Bengt Hambreaus och Karl-Erik Welin. Jag läste i Uppsala då, och skulle just avsluta min fil kand. Jag hade ett stort nätverk redan då, så det var ju i och för sig rätt naturligt att jag var där. Det var inget uppseendeväckande med den tiden, jag gjorde bara rutinsysslor, konserter och sådant. Det var ingenting som var kopplat till modernismen eller liknande, det var vanlig rutinverksamhet.

Anna Orrghen: Du har ju gjort verk för Sveriges Radio, och även en del filmer. Var det någonting som kom utav det här?

Jan W Morthenson: Nej, nej, inte alls, jag hade gjort filmer innan jag började där.

Anna Orrghen: Ja.

Jan W Morthenson: Jag tror att en fördel som jag som individ hade, jämfört med många andra konstnärer som gjorde särskilt mycket uppdrag och blev ganska uppmärksammade på den här tiden, var att jag genom mina akademiska studier kunde artikulera mig på ett annat sätt än många andra konstnärer som var mer specialinriktade och inte hade tagit studenten och sådana där saker, som absolut inte var akademiker. Det var under 60-talet, och 70-talet, som den här akademiska konstdiskursen kom igång alltså på allvar. Då gällde det att ha terminologin rätt och vara van vid de klassiska estetiska texterna. Det var jag. Och det höll jag levande under hela den här tiden. Och därför fick jag ofta uppdrag såsom att skriva föredrag, göra inledningar på debatter och artiklar om alla möjliga saker. Jag var en av de få som på den här tiden hade den här kopplingen mellan konstnärsverksamhet och akademiska kunskaper.

Anna Orrghen: Du började med musikaliska studier och sedan så började du läsa akademiska?

Jan W Morthenson: Det var parallellt hela tiden.

Anna Orrghen: Det var parallellt. Gav det ena upphov till andra eller var det självklart från början att du skulle göra båda?

Jan W Morthenson: Nej, musik för mig var en sidosyssla länge, fram till 1966 eller när jag tog min fil kand. Studierna måste ju på något sätt gå i första hand. Men jag kan säga att jag försörjde mig på musik, jag hade många uppdrag och det gick långsammare med studierna på grund av att jag hade mycket beställningar och annat.

Anna Orrghen: Var det det som också finansierade studierna?

Jan W Morthenson: Det kan man säga. För ett studielån då, 6 000 på ett år, räcker inte långt. Men jag fick mycket stipendier och sådant. Jag tror det var mycket min styrka, att jag var unik på det sättet att jag kunde kombinera en slags intellektuell apparat med en konstnärlig.

Anna Orrghen: Om man går ännu längre tillbaka i tiden, till dina föräldrar, var de akademiker?

Jan W Morthenson: Nej, nej.

Anna Orrghen: Fanns det någon koppling mellan vad de gjorde och att du började studera?

Jan W Morthenson: Det fanns ingen koppling alls. Dessutom var de ju skilda, så jag hade nästan ingen kontakt med dem. Utan som jag sade förut, stimulansen kom genom bekanta, genom att jag hamnade i kulturella kretsar, genom att jag umgicks med borgerliga flickvänner och sådär. Det kom den vägen, helt och hållet. Jag hade ju ingen personlig koppling alls till sådant, utan det är indirekt.

Anna Orrghen: Är det några särskilda lärare som du hade under studietiden som du minns?

Jan W Morthenson: Det var Runar Mangs, min musiklärare, han var elev till Karl-Birger Blomdahl. Han ville bli tonsättare men han vågade liksom inte. Men han satsade mycket på mig och han lärde mig tänka på ett modernistiskt musikaliskt plan, vilket är ganska svårt, därför att man är ju så otroligt uppfylld av det musikaliska schablontänkandet, alltså den musik man dagligen hör, och vad man skall tycka och tänka om det.

Anna Orrghen: Hur gick undervisningen till, var det enskilt, var det du och han?

Jan W Morthenson: Ja, ja, det var privatlektioner. Vi gick igenom grundläggande läroböcker i harmonilära, kontrapunkt och atonal teknik. Skillnaden mellan att tänka atonalt och att tänka tonalt är, även inom bildkonst och många andra modernistiska yttringar, att man inte arbetar med upprepningar, och man arbetar inte med symmetrier med en slags över- och underordnade skikt. I musiken är det ju så, att från och med Webern så skall de musikaliska elementen vara likvärdiga. Alltså, en ton skall inte framhävas framför en annan ton som det ju är i tonal musik där man hela tiden söker sig mot grundtonen i en viss tonart och så. Modernismen inom musiken består av en slags atomisering av musikstrukturen, där varje molekylatom är likvärdig med en annan och där man inte arbetar med suggestiva medel som man ju gör i den tonala musiken, alltså rytmer, upprepningar, crescendo, överväldigande stora tjusiga melodier och sådant. Allt det hade redan före andra världskriget och under, och framförallt efter, blivit helt otänkbart bland modernistiska konstnärer därför att det var ett demagogiskt språk och den gamla musiken är i sin grund demagogisk, Beethoven och Bach och alla möjliga, det är en demagogisk konstart, där det

gäller att övertyga lyssnaren om någonting via musikaliska medel, styra och få honom in i en viss fåra, tankemässigt och känslomässigt. Men, det som attraherade de modernistiskt tänkande konstnärerna, framförallt efter andra världskriget när den här demagogiska musikinriktningen hade gjort konstnärlig – inte publik – bankrutt, med Richard Strauss som det sista stora exemplet. Det var ju just det man kan kalla det demokratiska och icke-demagogiska sättet att tänka. Sådan här musikalisk manipulation hade historiskt blivit motbjudande. Theodor W Adorno var ju den stora tankegurun i det här sammanhanget. Han formulerade den kritiken bästa av alla, kan man väl säga. Och sedan så gav Webern och Schönberg de musikteoretiska förutsättningarna. I och med att jag lärde mig den atonala musikens grunder, blev det naturligt att tänka så. Det var en koppling mellan det ideologiska och det rent hantverksaktiga, och det har ju präglat mig i alla konstarter, till exempel i min videokonst, som inte heller handlar om demagogisk påverkan i någon riktning. Vare sig det är politiskt, estetiskt, handlingen, spänningen eller personporträtt eller vad det nu kan vara. Jag har alltid haft en motvilja mot sådant.

Anna Orrghen: Finns det en naturlig koppling där till att du började använda datorer som hjälpmedel i musiken?

Jan W Morthenson: Ja, jag tyckte de var ännu mer, så att säga, odemagogiska. De var så neutrala på något sätt. Jag märkte, att jag sökte mig väldigt länge mot neutrala uttrycksformer. Jag skrev ju under en period, det jag kallade för ”nonfigurativ musik” som syftade till att avlägsna alla som helst tänkbara demagogiska yttringar av musik. Det var stillastående klangfält som oändligt sakta förvandlades och levde på rent klangliga premisser. Jag hade en tysk teorilärare några år på 60-talet, som var den store teoretiske gurun för den nya musiken, som hette Heinz-Klaus Metzger. Han har skrivit ett förord till min bok i ämnet. Han var specialist på Cage och Adorno och Webern och mycket sådant som var aktuellt då.

Anna Orrghen: Var läste du för honom?

Jan W Morthenson: I Frankrike. Och överhuvudtaget så var det här för mig en helt europeisk, internationell konstscen. Jag kände mig lika hemma i Tyskland, kanske mer, än i Sverige. Jag tyckte Sverige var så provinsialt.

Anna Orrghen: Du har ju varit mycket i Tyskland, hur fick du kontakt med dem?

Jan W Morthenson: Det var ju helt enkelt så att Tyskland var det ledande musiklandet i världen på 60-talet. Där fanns Stockhausen, där fanns studios och orkestrar. Det fanns flera festivaler för ny musik, mer där än någon annanstans i världen. Det var ett centrum. I Tyskland fanns de bästa tidskrifterna, och man var tvungen att kunna tyska bra för att vara med i den modernistiska musikvärlden på den tiden.

Anna Orrghen: Vilka tidskrifter var det, är det några som du minns särskilt?

Jan W Morthenson: Ja, *Melos*, *Die Reihe*, *Darmstädter Beiträge* och *Gravesaner Blätter*. De var enormt tekniska. Böcker och allt som var centralt, var ju också tyskt på den tiden. Den amerikanska konstvärlden kom senare, i slutet på 60-talet med New York-skolan. Men i början av 60-talet var det bara Tyskland. Frankrike hade ett speciellt musikaliskt avantgarde, de satsade på sådan där *musique concrète*, konkret musik som består i att man spelade in ljud i verkligheten och omvandlade dem med elektroniska medel. Men den egentliga elektroniska musiken är elektronisk från början, den bygger på rent elektroniska

ljudsvängningar och ljudpulser som uppstår i rent elektriska sammanhang och har ingenting med den vardagliga verkligheten att göra. Det där var en kraftig skiljelinje estetiskt.

Anna Orrghen: Jag antar att det krävdes att man kunde tyska. För det här var väl ingenting som översattes till svenska på den tiden?

Jan W Morthenson: Det gjorde man ju. Det här är ju också en annan viktig sak, en viktig aspekt för att förstå skillnaden mellan dåtidens och nutidens konstliv. Den bakgrund man då hade från skolan och gymnasiet var väsensskild från den bakgrund man har från ett gymnasium nu. På den tiden när jag gick i gymnasiet var det en elitskola, det var ingenting som man kunde söka sig till och komma in på så där rakt upp-och-ned, det var nästan omöjligt att komma in på gymnasiet.

Anna Orrghen: Men hur kom man in?

Jan W Morthenson: Ja, det var ju genom betyg. Och det räckte knappt med att ha högsta betyg i alla ämnen, det var ungefär som att komma in på läkarlinjen nu. Jag hade högsta betyg, tror jag, i nästan alla ämnen och var jätteglad och hoppade högt när jag kom in i gymnasiet för det var otroligt svårt. Det var verkligen en elitskola där man läste latin och grekiska, hade fruktansvärda läxor och jättesvår matematik och lärare som ofta var disputerade. Det var en hård skola.

Anna Orrghen: Var gick du någonstans?

Jan W Morthenson: I Enskede Läroverk, Johanneshov. Min generation som är födda -40 till -45 har gått i den här elitskolan och de har ju helt andra estetiska, kulturella referenser än de som har gått i det demokratiska eller allmänna gymnasiet där alla nu går. Och det gör att man har referenser till romersk historia, grekisk historia, det är självklara saker. Och de stora klassiska författarna och tonsättarna och allt det där. Det var så fullständiga självklarheter, men det försvann sedan. 70-talets kulturella miljö var ju en protest mot det elitistiska som präglade mycket av 60-talet. Även om man var avantgardist, som jag, så hade man ju sin Goethe och alltihop det där i bakfickan. Det var ju hela tiden mot bakgrund av sånt som tankarna utspelade sig. Det var en fond. Just detta att man kunde tänka elitistiskt och vågade det överhuvudtaget. Det är klart att den här avantgardismen som jag sysslade med var otroligt elitistiskt, även om den inte skulle vara demagogiskt. Bara att vilja förstå någonting som inte är demagogiskt, det är enormt elitistiskt, tycker jag. Det är mycket lättare att falla för, man kräver mycket mindre för att falla för det demagogiska och kommersiella. Det tillrättalagda är på något sätt en genväg till förståelse. I det elitistiska tänkandet så ingick ju också problematisering, kritik, genomskådande, sätta in i sitt sammanhang, historiska bakgrunder och allt sådant. Det där känner jag mig präglad av fortfarande, väldigt mycket. Jag ser den här skiljelinjen mellan det sättet att tänka estetiskt-konstnärligt och det som har kommit senare, där man absolut inte vill framhäva sådana fenomen inom konsten som kräver mycket kunskaper. När man skulle gå på de avantgardistiska konserterna på 50- och 60-talen, måste man känna till något av den atonala musikens principer och grunder, och det gjorde man också. Man hade en läst en bok eller artiklar, det var liksom självklart, det ingick i bildningsmönstret att man gjorde det. Det var en koppling mellan estetisk förberedelse och upplevelse som var helt naturlig, medan man redan på 70-talet försökte koppla bort den estetiska förberedelsen, det var elitistiskt, för att bara hålla sig till upplevelsen. Under 80- och 90-talen har den aspekten förstärkts in absurdum, tycker jag. Just att jag kunde tänka i komplicerade banor med både tekniska och akademiska frågor och tycka att det var värt att stude-

ra, beror på den här bakgrunden. Man får rätt bra självförtroende naturligtvis när man har gått i en sådan elitskola, man känner sig ganska utvald och begåvad, man kommer in i särskilda kretsar. Det var en helt annan ton i det konstnärliga samtalet på den tiden, inte minst på privatplanet. Det var ju väldigt tufft, det var hårda bud. Man fick höra saker, försvara sig och stå upp. Saker som absolut inte skulle vara gångbara nu, som skulle betraktas som oförlätliga oförsämdheter. Då var det vanlig jargong.

Anna Orrghen: Även i pressen?

Jan W Morthenson: Ja.

Anna Orrghen: Och sinsemellan?

Jan W Morthenson: Det var naturligtvis mer sinsemellan. Men det var en helt annan ton i pressen också, det var ju stora, tunga artiklar. Jag skrev rätt mycket själv i *Dagens Nyheter* på 60-talet. Man kunde använda sig av främmande ord, man kunde använda sig av kulturella referenser som vi absolut inte kan göra nu längre. Jag skrev nyligen en artikel om bibelkritik som förutsätter en förskräcklig massa teologiska referenser. Det har varit skönt att skriva en sådan text, det har jag inte gjort på många år, att strunta i allt populariserade. Nu för tiden är det också så att ett begrepp som man stöter på och som man inte har en aning om vad det betyder, kan man lätt slå upp på datorn, eller läsa om på något sätt. Nu är det ju så oerhört enkelt, nu finns det ingen ursäkt till varför man inte skulle kunna klara ett trestavigt ord, det tycker jag på sätt och vis är befriande. Jag märker det på mina pojkar som är i din ålder, de gnäller inte så mycket att pappa använder så oerhört mycket främmande ord för de tycker det är kul att slå upp dem. Det går ju på några sekunder nu. De har ju inte värsta bokhyllan, men tar reda på saker ändå. Det där håller verkligen på att förändras, det är helt sanslöst hur tekniken nu går in i det mentala och intellektuella rummet på ett annat sätt.

Anna Orrghen: Du nämnde Fylkingen på Moderna Museet som en sådan plats där man kunde föra de här samtalen.

Jan W Morthenson: Moderna Museet, det var kyrkan.

Anna Orrghen: Det var kyrkan. Hur kom du i kontakt med Fylkingen första gången?

Jan W Morthenson: Genom Karl-Erik Welin som redan var med. Jag kom med i styrelsen med en gång.

Anna Orrghen: När var det här?

Jan W Morthenson: 1961.

Anna Orrghen: Varför?

Jan W Morthenson: Ja, det är klart, jag var ju nyfiken, jag var ju smickrad av att komma in som 21-åring i kretsarna och lära känna de här personerna. Lars-Gunnar Bodin som du tydligen har talat med, var en absolut centralfigur. Liksom Öyvind Fahlström, Bengt-Emil Johnson och en del andra. Men det blev många strider och mycket bråk.

Anna Orrghen: Vad var det man bråkade om?

Jan W Morthenson: Man bråkade till exempel om man skulle fortsätta med instrumentalmusik eller om man skulle satsa dem enbart på den elektroniska konsten. Sedan var det strider mellan om man skulle satsa bara på musik eller skapa en massa arbetsgrupper för till exempel video, dans, teori och data. Knut Wiggen ville utvidga det här till någon slags institution i Stockholm.

Anna Orrghen: När var det här ungefär?

Jan W Morthenson: Det här var -63, -64 kanske.

Anna Orrghen: Jag har läst texten som du har skrivit i jubileumsboken där du nämner de olika arbetsgrupperna, även någon för datorkonsten. Vad hände med den, bildades en sådan grupp?

Jan W Morthenson: Ja.

Anna Orrghen: Vilka var med där?

Jan W Morthenson: Kommer inte ihåg vad de heter. Det var ju också det att man flyttade mellan grupperna. Men i alla fall, poängen var att de här grupperna bildades, tidigare var Fylkingen en ren musikinstitution, men Wiggen ville utnyttja den till att bli en centralpunkt för det modernistiska och avantgardistiska i Stockholm, det var jag emot av det enkla skälet att vi inte hade pengar till det.

Anna Orrghen: Var kom pengarna ifrån, alltså de pengar som fanns?

Jan W Morthenson: Stockholms stad och departementet. Stockholm hade på den tiden en progressiv kulturchef. Elitkretsarna var angelägna om att också stödja spjutspetsar som Fylkingen. Sedan fanns det en annan grupp, Socialdemokraternas Kulturförening eller vad den hette, som var emot det elitistiska. Och under 70-talet så blev det ju nästan omöjligt att vara elitist. Alltså, vi var elitister av ohejdad vana för att vi kom från en skola där det var självklart att vara det, man visste ju hur Goethe stavades, det visste inte de andra. Dessutom så tyckte vi att man skulle göra det bästa även för folket, medan andra grupper krävde att man skulle sänka kraven och göra det hela enkelt. Det var det socialistiska kulturtänkandet, allt skall vara begripligt för folket. En kortlivad grupp i Fylkingen krävde också att vi skulle ge mer plats åt den nya popkonsten från USA, som jag själv fann ointressant. De nya populära idealen gjorde ju att det skar sig väldigt mycket mellan det som vi på Fylkingen stod för och det som då dominerade. För att nu gå tillbaka till Fylkingen, den där uppdelningen, den var väl i och för sig bra, det var bara det att vi var en för liten organisation för det projektet. Vi hade inte tillräckligt med pengar, det resulterade mycket riktigt i att vi inte hade råd längre att bjuda in de stora internationella konstnärerna som Cage och andra som var jätteviktiga förebilder och inspiratörer på musikområdet. Pengarna satsades på en massa smågrupper. Det var i alla fall för lite pengar för att man skulle kunna göra något vettigt. Jag förutspådde Fylkingens snara död genom det här, och det tyckte jag att jag fick delvis rätt i.

Anna Orrghen: Låt oss se nu, du var ordförande i Fylkingen -76, -77?

Jan W Morthenson: Ja.

Anna Orrghen: Och du har också varit vice ordförande 1973.

Jan W Morthenson: Ja.

Anna Orrghen: Och tidigare även redaktör för Fylkingen Bulletin of Art and Technology på 60-talet.

Jan W Morthenson: Det här med grupperna försvann ju efter några år.

Anna Orrghen: OK, så du var kvar efter det att de hade försvunnit?

Jan W Morthenson: Ja, det blev ju till slut i huvudsak en musikorganisation. Med viss multimedia. Vi hade ju ofta film- och data- och videokonst på Fylkingen, det förekom hela tiden. Men just den här uppstyckningen av själva föreningen i en massa olika grupper, det självdog. Som man ju kunde förstå. Men det låg i luften då. Jag kom till och med ihåg att vi tidigare skulle ha en grupp för extra perceptionsupplevelser med droger och sådant. Man skulle experimentera med allt på ett estetiskt plan. Ja, det var ganska vilda projekt.

Anna Orrghen: Det fanns en datagrupp som du var involverad i. Var det en av smågrupperna eller var det någonting annat?

Jan W Morthenson: En smågrupp.

Anna Orrghen: Det var en smågrupp. Vad skulle ni göra?

Jan W Morthenson: Vi skulle väl utveckla studion, förbereda dataprogram och försöka skaffa pengar. Det var ju innan den här stora studion på Kungsgatan fanns.

Anna Orrghen: Hur är relationen mellan Elektronmusikstudion och Fylkingen? Hör de ihop eller har Fylkingen en egen studio?

Jan W Morthenson: Nu har Fylkingen haft den i egen studio länge.

Anna Orrghen: Ja.

Jan W Morthenson: Sedan de fick egna lokaler på Östgötagatan 1971. Nu har Fylkingen slutligen flyttat till Münchenbryggeriet, Söder Mälarstrand och har också en studio. Allt var möjligt genom att det kom synthesizers, att man kunde ha ministudios. Man behövde inte bygga jätteanläggningar som EMS, det hade Fylkingen förstås inte råd med. Tack vare den tekniska utvecklingen på 70-talet kom det en miniatyrisering som gjorde att man kunde skapa alternativ och det blev nästan bråk mellan Fylkingen-studion och EMS när den stora sakta började förlora sina tonsättare. Men EMS byggdes om rejält 1980 och blev då en överlägsen analog studio, man hade bland annat ett mixerbord som kostade 100 000. När det gäller svåra saker, att mixa och göra en slutproduktion var ju den studion överlägsen.

Anna Orrghen: Vilka personer kom du i kontakt med genom verksamheten där? Är det några som gjort intryck eller som du påbörjade samarbeta med?

Jan W Morthenson: Njae, jag kan inte säga att jag samarbetade med någon. I mitt fall var det så att Karl-Erik Welin var en väldigt unik människa som hade en fantastisk fantasi och otrolig psykologi. Han var en virtuos musiker, helt orädd och världsvan och inspirerade mig kolossalt mycket. Vi hade ett speciellt sätt att prata, en egen ton, han och jag. Vi bollade idéer och han gav mig massor av impulser bara så där i förbifarten. Han var jätteviktig på det personliga planet för mig, men sedan så flyttade han utomlands och vi kom ifrån varandra av olika anledningar. Nu är han ju död. I och med att jag liksom tappade kontakten med honom någon gång i början på 70-talet, så upphörde ett personinflytande. Jag tycker alla andra är halvtrista typer jämfört med honom. Vi hade en sådan otroligt verbal relation, vi förstod varandra intuitivt. Nej, han är nog den ende som jag egentligen haft en verkligt stiulerande kontakt med och det var ju längesedan.

Anna Orrghen: Jag tänker på Göran Sundqvist som du nämnde tidigare. Det var inte genom Fylkingen som du träffade honom?

Jan W Morthenson: Kanske. Han var nog med i någon grupp där. Men det minns jag inte.

Anna Orrghen: Eller var det så att du kontaktade Datasaab?

Jan W Morthenson: Ja, jag fick ju en beställning 1967 på ett jubileumsstycke som heter Neutron Star. Det finns på CD och LP och det har skrivits mycket om det. Det var nog för det stycket jag kom i kontakt med honom, jag minns faktiskt inte riktigt hur det gick till. Han var ju viktig i och med att han var den förste som kunde erbjuda tillgång till dator, en så kallad D21.

Anna Orrghen: Gjorde han det på sin fritid eller var det något han kunde göra på arbetstid?

Jan W Morthenson: Nej, det var nog på fritiden. Han hade ett specialintresse, han var nyfiken och ville göra nya saker. Jag gjorde ju även då mitt första delvis digitaliserade TV-program i Köln som hette Supersonics med hans hjälp.

Anna Orrghen: Hur gjorde ni då? Vad hade ni för olika uppgifter?

Jan W Morthenson: Jag ritade bilder och förlopp, ungefär som man gör en tecknad film. Så gjorde jag ett storyboard för honom och så försökte han realisera det hela så gott det gick med oscilloskopet, och det var inte lätt. Jag kommer ihåg när vi filmade så hade vi en särskild strut på skärmen, det var så primitivt.

Anna Orrghen: Var det några problem som ni stötte på när ni arbetade med det?

Jan W Morthenson: Det minns jag verkligen inte.

Anna Orrghen: Kostade det någonting?

Jan W Morthenson: Nej det tror jag inte.

Anna Orrghen: Blev det som du hade tänkt dig? Visste man från början hur det skulle bli?

Jan W Morthenson: Både och. Den datoriserade delen, när man ritade bilder och texter blev ju som jag hade tänkt mig. Det är klart att man fick göra enkla bilder, men lustigt nog så gick det fast det egentligen inte fanns programmeringsspråk för bild. Och man kunde inte begära, att man skulle bygga ett eget språk just för videokonst i början, på ett kommersiellt företag. Man hade ju å andra sidan generella programmeringsspråk såsom COBOL och FORTRAN och en del andra som gick på alla datorer, och som var ett steg under de specialiserade språken. Något slags basspråk, man kunde nog göra vissa enkla saker med dem. Jag gjorde till exempel en serie på EMS-studion som jag kallade Sensory Projects. Jag var intresserad av vissa psykologiska problem, till exempel hur korta ljud örat kan uppfatta, hur korta de får vara för att man skall kunna bilda en hörstruktur, hur kort får en ljudimpuls vara för att man ändå skulle uppfatta den i en sammanhängande ljudinformation, kanske i form av någon slags rörelse. Det var ju ingen som visste, inte ens fysiologerna. Så då satsade vi på att göra ljudförlopp där varje del var en tusendels sekund långa. Jag tänkte att det skulle man väl i alla fall uppfatta.

Anna Orrghen: Och det var med hjälp av datorn?

Jan W Morthenson: Ja, det var ju bara datorn som kunde realisera det, och det skrevs i FORTRAN. Men det gick alldeles utmärkt för örat att uppfatta förlopp med delar som en tusendels sekund och studion kunde inte göra ett ljud kortare än en tusendels sekund. Det har ju också att göra med tonhöjden, det skall ju bli en våglängd. Vi var tvungna att spela in det på halv hastighet på bandspelaren och spela upp med dubbel så att det blev en halv tusendels sekund långa impulser. Det gick ändå att uppfatta. Sedan gjorde jag ett annat så kallat Sensory Project som handlade om relationer mellan ljus- och ljudimpulser. Ljudimpulser gjordes med datorn och de var av skilda slag och så var det kopplingar till ljusimpulser från stroboskop, alltså blixtaggregat där man kunde styra åtta stycken utplacerade på scenen i Berwaldhallen. I det här fallet styrdes de av en reläbox som fick impulser från det fyrkanliga bandet. Två kanaler var för ljud, en kanal var tom och på den fjärde kanalen var det styrsignaler för att tända stroboskopen. Då ville jag undersöka, om man sänder ut en ljudimpuls, en fyrkantsvåg samtidigt med en ljusimpuls, hur perciperar man det. Alltså, hör man ljudet före eller ser man ljuset före, kommer det exakt samtidigt eller vad händer med hjärnan och sinnena. Senare gjorde jag små glidningar i det här området och det visade sig att man kunde göra så kallade efterbilder med hjälp av ljudet, så att ljudet i ett visst förhållande till en ljusimpuls gjorde att ljusimpulsen kändes mycket längre. Och likadant, om ljuset kom en aning före ljudimpulsen så påverkades dess karaktär. Så då gjorde jag en annan så kallad synestetisk studie, som heter Video, tekniskt lite mera primitiv, men ganska rolig ändå på sitt sätt. Då är man också i ett mörkt rum och så spelar 8 stråkmusiker efter grafik som om det vore noter. Publiken får vissa grundregler först. Tremolo innebär till exempel att man simulerar någonting, att linjen är bakom en annan linje i en figur som om den vore en streckad linje. Sedan är det meningen att man dels skall kunna göra så att man först visar den här bilden, projicerar den på en stor duk i ett mörkt rum, tystnad, och sedan så släcker man den, och sedan så spelar musikerna den här bilden efter reglerna. Det finns en tids- och tonhöjdsaxel och så kan man undersöka överensstämmelserna mellan det visuella intrycket av figuren och den klingande versionen.

Anna Orrghen: Och det är då publikens uppgift?

Jan W Morthenson: Ja, precis, dels så får de det i facit först, dels är det tvärtom. Då får de inte se bilden utan hör bara linjspelet. Det varar i ungefär 10, 15, 20 sekunder och sedan får de se bilden.

Anna Orrghen: Ja.

Jan W Morthenson: Och ibland, i något fall, får de aldrig se bilden, utan får inbilla sig figurena, och på det sättet kan man experimentera. Jag har själv ingen aning om hur det här fungerar i verkligheten.

Anna Orrghen: Du följde inte upp publiken?

Jan W Morthenson: Nej. Vad jag vet så har det ännu inte spelats.

Anna Orrghen: Nej.

Jan W Morthenson: Vissa tycker nog det är för svårt eller vad det nu kan vara.

Anna Orrghen: Använde du datorer till det här?

Jan W Morthenson: Nej, det är inspirerat av mina tidigare data-arbeten, men det här var ett helt analogt projekt.

Anna Orrghen: På vilket sätt är det inspirerat av data-arbetena?

Jan W Morthenson: Ja, det började ju med Sensory-projekten, med visuell och klanglig information, hur det påverkade varandra. Där var det på mikroplanet, i Video är det på makroplanet. Här är det stora bilder. Man pratar ju ofta om att man ser bilder när man hör musik, och jag ser verkligen ett sätt att renodla den aspekten, styra och påverka på olika sätt. Det här är typiskt för mina projekt på den tiden.

Anna Orrghen: När gjorde du dina projekt?

Jan W Morthenson: I början av 70-talet.

Anna Orrghen: Just den här kopplingen med musik och bild återkommer i Elektronmusikutredningen som jag har tittat lite i. Du var involverad i den på något sätt.

Jan W Morthenson: Var jag det? Jag tror det var en massa bråk om det där.

Anna Orrghen: Vad bråkade man om?

Jan W Morthenson: Ja det mycket bråk med Wiggen. Han var ju en väldigt besvärlig person, han hade så oerhört egna idéer, det gick aldrig att resonera med honom, så att det skar sig mer och mer. Han bor i Norge nu, han har nog blivit ganska bitter. Han är över 80 år nu, han har skrivit en bok nyligen, tror jag. Han är en intressant musiktänkare, det måste man ge honom credit för. Men att ha att göra med organisationer, folk och sådant, det fungerar inte ett skvatt. Jag var ju med i styrelsen i Kungsgatan som representant för departementet och det var ju eviga eländen alltså.

Anna Orrghen: Vad hade du för uppgift då?

Jan W Morthenson: I styrelsen?

Anna Orrghen: Ja, eller då, som representant för departementet? Vilket departement var det förresten?

Jan W Morthenson: På den tiden hette det väl ecklesiastikdepartementet, eller kulturdepartementet eller utbildningsdepartementet som det hette senare. Det blev lite personkonflikter. Och det var en bidragande orsak till att folk skaffade sig egna studios, Ralf Lundsten hade ju en egen studio, han var väl den förste.

Anna Orrghen: Då är det Andromeda?

Jan W Morthenson: Ja, just det.

Anna Orrghen: Var det med minidatorer eller var det fortfarande med de stora datorerna?

Jan W Morthenson: Man började med synthesizers, inte med datorer, det kom senare. Datorer var ingenting för privatpersoner utan det var inte förrän i början på 80-talet som en privatperson kunde tänka sig att skaffa en Apple eller liknande. De var ju fortfarande oerhört dyra, min första dator -92, kostade över 40 000.

Anna Orrghen: Och vad var det för någon?

Jan W Morthenson: Apple.

Anna Orrghen: Som du använde?

Jan W Morthenson: Lite grand, det var otympligt. Nu är det ju så, att även sådana som skriver instrumentalmusik, som har gått på en musikhögskola, skriver på dator. Man har datorn kopplad till så kallade synthmoduler med samplade instrumentalljud. Där det står en stämma som är skriven för flöjt kan du koppla till en synthesizer där det finns inspelade flöjttoner som kan återge det som står på bladet, samtidigt som trummor och annat finns med i klangen. Allt det instrumentala kan läsas av modulerna. Så man kan alltså höra sitt orkesterverk hemma vid datorn innan det spelas, samtidigt som det skrivs.

Anna Orrghen: När började man kunna med det här, det är väl ganska nytt?

Jan W Morthenson: Det kan man säga, i början av 90-talet blev det riktigt användbart, i slutet på 80-talet var det väl ganska dyrt. Nu finns det ett program heter Logic, där behövs det inte ens sådana här moduler utan allt är samplat och inspelat och ligger i datorns minne. Det är inga apparater. Min son gör technolåtar och annat. Han hör precis exakt alla instrument, han kan bara välja och sätta ihop en massa olika instrumentkombinationer och hör allt direkt ur datorn. Det har skett en enorm utveckling. Å andra sidan så har jag en stark känsla av att pionjärandan är borta, allting är så självklart nu. Jag skall inte säga att det är enkelt, det kräver ju rätt mycket jobb, men det är så mycket mer åtkomligt, både ekonomiskt och rumsligt. Man har allting i en hyfsad dator med en otrolig kapacitet. Ljud tar inte så mycket datakraft, inte alls lika mycket som bilder. Supersonics-bilderna krävde väldigt lite datorkraft, det fanns ju inte mycket minne och hastigheten hos processorerna var ju väldigt långsamma hela 60-, 70- och 80-talen. Låg processhastighet gjorde att man fick välja bilder med omsorg. De måste vara ganska enkla.

Anna Orrghen: Det var det från -69?

Jan W Morthenson: Ja, just det.

Anna Orrghen: Och det var tillsammans med Göran Sundqvist?

Jan W Morthenson: Ja, datadelen. Jag kombinerade databilder med analoga studiobilder som var abstrakta och som gjordes på ett experimentellt sätt i studio. De flesta var analoga det fanns helt enkelt inte datorkraft att göra komplexa bilder.

Anna Orrghen: Var det Göran Sundqvist som programmerade datorn för att ta fram de här verken, eller använde ni redan befintlig programmering?

Jan W Morthenson: Jag tror att han använde sig av de här generella språken, COBOL och FORTRAN, som var IBM-språk och som fanns över hela världen. Det får du själv fråga honom, om han gjorde några specialprogram. Han använde sig nog av de grundprogrammen och skrev in de här variablerna tror jag.

Anna Orrghen: Du nämnde tidigare just det med pionjärandan.

Jan W Morthenson: Ja.

Anna Orrghen: Kan du beskriva den. Hur tog den sig uttryck?

Jan W Morthenson: Det var faktiskt första gången konstnärer konfronteras med modern teknik. Dels skedde detta, låt oss säga perioden -55 till 1980. -55 kom det som man kan kalla för en regelrätt elektronisk musikstudio i Köln, man kunde bygga upp rent artificiella klanger. Tyskarna har ju en väldigt stark modernistisk tradition. Tidigare var ju musik alltid kopplad till manuella färdigheter, en oerhörd begränsning. Men pionjärandan ligger mycket i att nu vänder vi oss till uttrycksmedel som vi själva på ett mer utvidgat sätt bestämmer över. Det är en väldigt viktig synpunkt. En målare kan säga att han alltid kunnat bestämma hur han skall röra sin pensel och sådär. Men han lyder ju ändå under en massa analoga, manuella, hantverksmässiga och kemiska lagar. Det är väldigt skillnad på att skapa en bild på duk eller papper eller via en monitor och inte ens ha en kamera – vilket jag egentligen aldrig har varit intresserad av – att låta bilden uppstå ur sina egna beståndsdelar, det vill säga elektronernas dans. Att styra det här förloppet på olika sätt, det tyckte jag var oerhört spännande. Och det är klart att när jag som modernistisk tonsättare debuterade 1960 var det ju redan bland musiker ett stort motstånd mot ny, ful musik och sådant. Publiken skall vi inte tala om. Jag tyckte det var himla ointressant att hålla på och kämpa med sådant. De flesta av mina tonsättarkolleger fortsatte med det hela livet. Men jag lämnade det ganska snabbt. Jag hade sporadiska återfall, bland annat blev det en hel löpsedel från *Svenska Dagbladet* med protester mot ett av mina stycken på Konserthuset. Delar av orkestern sjukskrev sig. Men jag tyckte inte det var speciellt intressant. Jag var mer intresserad av det inneboende egna i de nya, långsamt framdroppande uttrycksmedlen. Att inte härma något med de här nya medlen, inte kopiera den tidigare eller realistiska världen, som många gjorde. Utan att skapa från scratch helt enkelt, ett nytt material, en ny bildvärld, nya temata, ny perception och vad du vill.

Anna Orrghen: Var datorn ett redskap som skulle hjälpa till att få fram det här uttrycket?

Jan W Morthenson: Nej, det kunde man inte säga direkt. Man har inte en sådan etablerad kontakt mellan redskap och upphovsmannaband. Det var ett stort, svart fält som man trevade sig fram igenom. Mycket förändrades ju för varje år på grund av den tekniska utvecklingen. Man visste inte egentligen vad datorn skulle utvecklas till. Vilken utveckling den skulle medföra inom bild- eller ljudområdet, kunde man absolut inte förutse, inte förrän på 80-talet någon gång. Det var en ganska långsam process med datorernas användning i konsten. Konstvärlden hade ändå ett försteg. Man gjorde ju abstrakt, fantastisk konst redan på 20-talet. Att sedan börja dra några enkla streck med datorn var svårt. Det tog lång tid innan det blev ens jämförbart med de manuella medlen. Men skillnaden är ju att man kan använda sin fantasi, hoppas, drömma och spekulera. Det var ju också så att när jag presenterade mina idéer och projekt för Sveriges Radio och Sveriges Television omkring 1970, satt en del gamla tekniker där och skakade på huvudet. Det kan man inte göra, så här kan man inte göra och sådär ...

Anna Orrghen: Var det ur programmeringssynpunkt eller tyckte de att det rent estetiskt inte passade?

Jan W Morthenson: På alla möjliga sätt, tror jag. Det var en främmande värld för många. Det var några enstaka som var intresserade, som började bygga apparater, till exempel en stor videosynthesizer. Så här i efterhand verkar det ha gått fort, men det kändes nog lite segt just då, inte minst på datorsidan. Men jag ville inte låta mig hindras av det. Jag kombinerade dator, analoga, abstrakta bilder, analog apparatur, allt för att vidga det videoabstrakta bildfältet. Hade jag bara hållit mig puritanskt till datorvärlden, då hade jag nog tröttnat för egen del, det tror jag.

Anna Orrghen: Du jobbade mycket med olika medier som musik, film, TV, radio och datorer. Hur kommer det sig att du har använt så många olika medier?

Jan W Morthenson: Jag tror att det beror på att jag har den här akademiska estetiska utbildningen i botten. För mig så smälte det här ihop. Jag är till exempel inte någon musiker. En musiker måste öva fem timmar om dagen, det skulle jag aldrig ha tålamod till. Jag har aldrig velat specialisera mig utan jag har en konstteoretisk grund som jag står på. Mina praktiska tillämpningar bygger mycket på att jag har läst om spännande teorier, eller utvecklat dem själv, eller kopplat ihop saker och ting. Så föds det tankar i den praktiska, konkreta konstvärlden av detta. Jag har alltid känt att det teoretiska är det överordnade. Men estetiken var mer empirisk när jag läste på 60-talet än vad den är nu. Den har blivit kontinentalfilosofisk, konceptuell och väldigt abstrakt – på något sätt som om konsten inte längre räcker till eller duger. Om man ser till utvecklingen av tidskriften *Nutida musik*, till exempel, så har den nästan ingenting längre med musik att göra. Tidigare var det ju mycket hantverkslära, mycket konkreta saker, verkanalyser. Nu är det mest det konceptuella i musiken, konsten och multimedia som man skriver om.

Anna Orrghen: Var den här tidningen viktig under 60-talet?

Jan W Morthenson: Den var centralpunkten.

Anna Orrghen: Det var den. Var det därigenom som man också fick kunskap om mycket av de här olika teknikerna?

Jan W Morthenson: Oh ja, absolut. Hade den fullföljt sina traditioner så hade det nu funnits artiklar om nya datorprogram och vad man kan göra med dem. Det gör det aldrig nu för tiden, utan det är väldigt mycket som inte är evidensbaserat.

Anna Orrghen: Om jag hoppar tillbaka lite grand så har du ju även varit verksam som lärare, och jag vet att 1970 så var du gästlärare i San Fransisco, College of Music, var det första gången som du undervisade?

Jan W Morthenson: Nej, jag höll en massa föredrag långt tidigare. Det kanske i och för sig inte var en regelrätt undervisning, det var mer samtal. Att undervisa i San Fransisco 1970 det var inte så lätt. Redan klockan 9 på morgonen så hade de väldigt runda ögon.

Anna Orrghen: Oh Gud. Hur kom det sig att du började där?

Jan W Morthenson: Sverige var internationellt uppmärksammat under 60-talet. John Cage och många andra internationella stjärnor hade varit här och sett att det lilla landet i Europa var väldigt framåt, hade många idéer och kunde bygga upp nya institutioner. Sveriges Radio och TV gjorde saker som man aldrig skulle drömma om att göra i andra länder. Så det spred sig, vi blev inbjudna helt enkelt för att göra konserter och föreläsa, det var jättespännande.

Anna Orrghen: Hur var Kalifornien som intellektuell miljö?

Jan W Morthenson: Totalt en annan värld, en annan planet.

Anna Orrghen: På vilket sätt då?

Jan W Morthenson: Ja, dels så var det ju en drogkultur. Och det gällde ju där att helt enkelt vara galen. Jag hade en elev som visste att han var Vivaldi. Han var från Oklahoma. Men det var en oerhört öppen, stor miljö. Alla våra konserter var proppfulla. Vi hade en avantgarde orgelkonsert i Grace Cathedral som är en enorm kyrka mitt i San Fransisco. Det var fullt med folk och den mest bisarra musik gjorde vi där. Man märkte aldrig några buanden eller protester, i Tyskland buade de ju efter 30 sekunder. Människorna i San Fransisco var enormt välvilliga och vänligt inställda, på ett svärfångat sätt. Det är ju en smältdegel mellan Europa, USA och Asien – det gör att folk är lite kulturellt osäkra på värderingar. Man är både europé, amerikan och asiat. Man vet att kineser och japaner har en överlägsen kultur och man måste förhålla sig väldigt försiktigt. Och det är så specifikt just för den staden, tycker jag. Det finns absolut inte i Los Angeles. Los Angeles, nej, det var Amerika. Men San Fransisco, och New York också för den delen, har ju varit de nyskapande miljöerna för modern konst på grund av de unika förhållningssätt som råkat uppstå just där. Publiken är väldigt receptiv, avantgarde poesi och sådant säljs slut på några sekunder. Det är inga tydliga ståndpunkter för eller emot saker och ting, utan man förstår att allting har en bakgrund. Det är bara det, att man är så osäker på var mycket kommer ifrån. Cage är ett typexempel på det: han tillämpar bland annat japansk zenbudism, i och sitt tänkande, fast i en mycket amerikansk version. Det gör att när man är på en Cage-konsert – vi gjorde många i Fylkingen under tiden i Moderna museet – då kan man inte sitta och tycka någonting, att det är bra eller dåligt, det går bara inte.

Anna Orrghen: Vad gjorde man då?

Jan W Morthenson: Vad sade du?

Anna Orrghen: Vad gjorde man?

Jan W Morthenson: Istället?

Anna Orrghen: Ja.

Jan W Morthenson: Man tog emot och lyssnade, och det var precis det han ville. Det kunde vara tyst, han vidgade perceptionen enormt mycket. Från tidigare så var den ett litet hål man såg allting i. Just det här, att de traditionella värdeomdömena blev så relativiserade och futtiga, så banala, det betydde jättemycket. Konsten var inte längre bara en fråga om värdesatser utan gick mycket längre och mycket djupare än så. Det var en revolution. Cage har haft enorm betydelse, han behövde egentligen inte göra någonting utan det blev en attitydfråga. Han kunde sitta vid ett instrument eller ett skrivbord med en penna och titta på publiken i tio minuter. Det var ingen som förväntade sig att han skulle säga något eller att någon frågade, vad är detta? Man fattade att det var en helt annan situation. Alla i den tidens avantgardepublik kände till att han hade stor betydelse; man stod ut, även om man inte förstod allt begreppsmässigt så ställde man in sig på våglängderna. Jag kom ihåg när vi gjorde vår första happening i Moderna museet, det var väl -63 kanske – Cage hade satt sina spår där.

Anna Orrghen: Var det Pontus Hultén som var chef då?

Jan W Morthenson: Ja, men honom såg man ju aldrig till, han var jämt ute och reste.

Anna Orrghen: Men han hade stor del i att möjliggöra det här?

Jan W Morthenson: Jodå. Han ställde de nya estetiska frågorna och museet var absolut den bästa platsen för ny konst av olika slag. Det nya Moderna museet är en katastrof, tycker jag, det saknar helt atmosfär. När museet var nyetablerat var det en otrolig atmosfär, fantastiska utställningar. Vi i Fylkingen gjorde New York Evenings med Rauschenberg och en massa andra konstnärer. Sådant är ju otänkbart nu. Men då kom alla till Stockholm, det var spännande. Ett par år efteråt bjöd vi hit New York Skolan och Rauschenberg och andra en gång till.

Anna Orrghen: När var det ungefär?

Jan W Morthenson: Ja, åren flyter ihop, det måste ha varit någon gång -69 eller så. Vi hade till och med ordnat en stor lägenhet på Valhallavägen, skaffat möbler och bestämt en massa saker. Sedan ställde de ett krav att de skulle få träffa svenska kungen, de hade minsann ätit lunch med amerikanska presidenten flera gånger innan. Det är typiskt amerikanskt, om man blivit världsberömd avantgardist, kan man inte bara träffa vanliga representanter för kulturlivet.

Anna Orrghen: Försökte ni få till stånd ett möte med kungen?

Jan W Morthenson: Jag minns inte, jag tror det. Men hovmarskalken, undrade väl vad det var för filurer. Sådant kan man inte bara begära och ställa som ultimatum, de kommer inte om de inte får träffa svenska kungen.

Anna Orrghen: Så de kom inte?

Jan W Morthenson: Nej, de kom inte. Sedan skar det sig mellan oss, det var med Öyvind Fahlström och New York-skolan.

Anna Orrghen: Var det Experiment in Art and Technology?

Jan W Morthenson: Det startade här, det var vår idé, och det blev det berömda som de senare gjorde i Armory Hall. De gjorde en egen festival i New York. Kungakravet kunde vara en förevändning, de ville egentligen inte komma, deras projekt var på gång. Det är klart att det var mycket större att göra det i New York, och det blev ju en epokgörande händelse. Men vi i Stockholm hade planer för i stort sett detsamma ett par år innan. Men det hade inte så stor betydelse just när det gäller IT-frågor, det tror jag inte man kan säga.

Anna Orrghen: Jag tänker ändå att det finns en viss anda för konstnärer med datorer som du nämnde, till exempel när man experimenterar.

Jan W Morthenson: Datorer och ny videokonst, det var ju det mest öppna, stora konceptet estetiskt på den tiden. Det var ju bara det att man inte riktigt kunde förutse utvecklingen, därför att den var så mycket i händerna på teknikerna. I början så hade det mycket kulturella drag över sig, det här med konst och datorer. Men på 80-talet så märkte man att nu tar kommersialismen över, nu är det industrin som styr vad som skall göras och vilka program som skall skrivas och sådär. På något sätt var den mera vetenskapliga IBM-eran förbi. Då kom istället Apple, senare PC och Windows och då hade IT-kulturen blivit en helt kommersiell angelägenhet. Konstnärerna fick anpassa sig, take it or leave it. På Ircam och sådana ställen försöker man motverka det genom att skriva egna program och ha forskningsprojekt, vissa universitet i USA också. Men de kämpar en ojämn kamp mot de här gigantiska företagen, de har så enorma resurser. De som skriver seriös musik med datorer nu, de skriver i kommersiella som är avsedda för populärmusik, filmmusik och sådant, de får anpassa sig efter det. Likadant är notskrivningsprogrammen byggda efter industrins krav, så nu är det svårt att hävda konstnärlighet.

Anna Orrghen: Gjorde man tidigare en distinktion mellan elektronisk musik och data-musik?

Jan W Morthenson: Nej, det kan man inte säga. Det var en gradvis övergång, det märktes liksom inte. Nu görs allt med dator. Det finns två namn i världsklass i Sverige: Rolf Enström i Stockholm och Åke Parmerud i Göteborg, de vinner internationella priser överallt.

Anna Orrghen: Figureerade de i de kretsarna du rörde dig i?

Jan W Morthenson: Ja. De blev virtuoserna i EMS-studion från slutet av 70-talet. De har tagit över trenderna, de är långt före andra i Sverige. Rolf egentligen har varit lärare på Elektronmusikstudion i många år. Han kan mycket om det här, det här är hans dagliga jobb, medan datormusiken bara är en liten bråkdel av mina intressen numera. Enström har en magnifik studio. Han gjorde en minnesvärd konsert på Tekniska Högskolan i Fysikens Hus för några år sedan

Anna Orrghen: Jaha, vad var det för någonting?

Jan W Morthenson: Det var stycken som bygger på vetenskapen om kvarkar. Det var stiltigt när ljuden dansade mellan alla plan eller alla våningarna. En stor skulptur registrerade dessutom nedslag av myoner. Om man vill ”höra datorn”, datorns själ så att säga, då skall man lyssna mycket på Enströms stycken.

Anna Orrghen: Apropos det här med och att han är lärare nu i en elektronmusikstudion, du har ju även undervisat en del där tidigare?

Jan W Morthenson: Ja.

Anna Orrghen: Vad var det?

Jan W Morthenson: Det var mer konventionell kompositionslära, alltså tonalitet, atonalitet, kontrapunkt. Men jag har ju undervisat på Biskops Arnö i tretton år, sommarkurserna där. Då hade jag hand om den mera instrumentala delen och Enström var lärare för den elektroniska. Min undervisning har inte haft något nämnvärt med IT, med datorer att göra, det är mera en grundutbildning i kompositionstänkande, jag har skrivit en lärobok också.

Anna Orrghen: Jaha, om vadå?

Jan W Morthenson: Om kompositionslära, men det handlar om placeringar av ljud och toner i rummet, om förhållanden, både i klassisk och atonal teknik. Jag tror inte att det kan säga så mycket i det här ämnet.

Anna Orrghen: Jag tänkte lite avslutande, finns någon form av växelverkan mellan dina olika projekt där du använder datorer, men också de där du inte använder datorer? Kan du se att de influerar varandra?

Jan W Morthenson: Ja. Den här dubbel CD-skivan Electracoustic Music in Sweden, den bör du nog känna till tycker jag. Den beskriver den här historiska epoken, pionjärtiden. Där finns det ganska mycket, också mitt första datormusikstycke från 1967 som vi talade om tidigare.

Anna Orrghen: Neutron Star.

Jan W Morthenson: Just det.

Anna Orrghen: Varför använde du dator till just det stycket?

Jan W Morthenson: Jag minns faktiskt inte. Ja, det finns en historik bakom det där stycket, en artikel i *Scientific American*. Varje ton i Neutron Star symboliserar atomer och elektroner, och det var bara möjligt att framställa sådana oändliga tonmängder med hjälp av en dator. Det fanns ingen möjlighet att göra det på någon manuell väg i det analoga överhuvudtaget. Och när du frågar om hur det har växelverkat så är det ju så att de här enorma tonmängderna som datorer kan producera började jag använda mig av också i instrumentalmusik. Jag vill ha vissa förlopp, vissa strukturer med otroligt mycket ljudhändelser. För att kunna åstadkomma dem kan jag inte skriva noter som vanligt utan måste ange det på annat sätt. Det tar för lång tid om en musiker skall läsa en not, spela den och sedan läsa nästa och spela den, göra olika grepp och intonera så att det blir rätt toner. Det tar alltså på tok för många mikrosekunder för att det skall kunna skapa sådana

här oerhört täta ljudfält. Därför använder jag dator, eller statistiska metoder. Jag skriver tonregister och särskilda angivelser för hur man skall få upp så snabb spelhastighet som möjligt. Det gäller både stråkrörelser, blåsare och slagverk och annat som kan ingå. Det är alltså ett statistiskt tänkande som egentligen började redan i slutet av 50-talet med den så kallade Polska skolan. Det är inte ens improvisation. Improvisation gör man över vissa förlagor, men här är det bara en statistisk massa toner som kommer med ohyggligt korta avstånd där man inte längre kan tänka i några strukturer utan det bara begränsas av musiker-ernas förmåga att reagera. På det sättet har jag skapat någon slags maskinatmosfär i orkestern för att illustrera den här ibland ganska skrämmande världen, hur den influerar vad människor tycker, hur människor tvingas att prestera mer och mer. Det har ju också blivit en realitet, datorn har ju i det normala arbetslivet pressat människor hårdare och hårdare. Istället för att underlätta, så höjer den bara hastigheten på arbetstakten och pressar de flesta. Det där har jag uttryckt i symbolisk form i flera olika sammanhang. Det var många som när de hörde Neutron Star första gången upplevde det som ett ganska brutalt stycke och blev ganska rädda. Det var första gången man hörde något liknande, man invaderades av ljudmassor. Man drunknade i det på något sätt, jag tror det var absolut första gången. De hårda ljuden är fyrkantsvågor som bygger upp en otrolig täthet. Det var en helt ny upplevelse för musiklyssnare.

Anna Orrghen: Man hade så att säga ingen manual för att lyssna?

Jan W Morthenson: Nej, man hade ingen förvarning från tidigare musik. Stycket börjar med enskilda glesa atomer så ökar det. Det handlar om gravitation, ljudgravitation, att ljud bildar en otroligt kompakt kropp, trycket i en neutronstjärna innan den exploderar. Musiklyssnandet är ju delvis fysiskt, men det här lyssnandet är liksom rent fysiskt. Det är verkligen ljudets urformer, samma ljud hela tiden, bara i olika frekvenser. Man kan göra trumstycken och sådant som man kan uppleva som väldigt fysiska men det är rena barnvällingen jämfört med det här. I Neutron Star kan man känna datorns skrämmande krafter. Man kan uppleva att det finns någonting hotfullt som skall komma snart.

Anna Orrghen: Är det datorn som ”spelar” också?

Jan W Morthenson: Ja, enbart.

Anna Orrghen: Har du provat att spela det med en vanlig orkester?

Jan W Morthenson: Nej, det går inte. Det är helt omöjligt. Jag har ju försökt simulera densitet med orkester som jag sade. Men det är långt ifrån detsamma och instrument saknar den här distinkta, hårdheten som datorn har. Det är verkligen ett kompromisslöst datorstycke. Det är inte alls gjort för att på något sätt smycka ut någonting utan det är bara den råa elektriska kraften i datorn, inte några tjusigheter utan själva det obearbetade råmaterialet och den obönhörliga processen som växer och ockuperar lyssnaren. Jag kommer ihåg att jag var själv jätteskrämd när jag gjorde det här stycket. Det var hemskt otäckt. Jag blev alldeles uppskakad, jag skakade...

Anna Orrghen: Var det någonting i det du hörde?

Jan W Morthenson: Ja, för det som jag hörde helt enkelt. Jag var ju lika ovan som alla andra, för mig var det också första gången.

Anna Orrghen: Apropos den här växelverkan, du har också haft olika roller. Vi har pratat om lärare, kompositör, bildkonstnär. Ser du det som att det finns någon växelverkan mellan dessa?

Jan W Morthenson: Hur menar du?

Anna Orrghen: Om du ser tillbaka, var det till exempel så att det var ungefär samma människor som höll på med alla saker, att man fick ett nätverk genom de olika rollerna?

Jan W Morthenson: Det är väldigt typiskt för de här grupperna, ta Fylkingen till exempel, att alla var multimediala konstnärer. Bengt-Emil Johnson var egentligen poet, Lars-Gunnar Bodin gjorde seriella tavlor som var mycket intressanta, han gjorde dansstycken, koreografer och han gjorde egna texter till sina föreställningar. Han arbetade med Margareta Åsberg och sådant var rätt vanligt. Jag tänker också på en performanceartist som Sten Hansson som också var en centralfigur i det här. Han kan förresten nog redogöra lite mer för det här byråkratiska, han har ju suttit i alla kommittéer. Han har varit producent i Fylkingen jättelänge, och varit ordförande för Föreningen för Svenska Tonsättare. Han kan allt om den här tidiga epoken.

Anna Orrghen: Ja, den enda frågan jag hade kvar var faktiskt om det är någonting som du tycker jag inte har frågat om eller någonting som du tycker är viktigt att det också tas med?

Jan W Morthenson: Jag tycker att du skall nog försöka få tag på Knut Wiggens nya bok. En som kan honom, också en performancekonstnär, heter Christian Bock. Wiggen kan man inte komma ifrån när det gäller den här historien. Han är en centralfigur. Han har ofta bra idéer. Vare sig de är bra eller dåliga så har de varit viktiga, han har verkligen tjatat sig fram och fått till stånd saker och ting som ingen trodde skulle gå. Han är oerhört envis och han har haft en del internationella kontakter också, men jag tror att det räcker med att du läser honom. Sedan finns det ju arkiv på Fylkingen och EMS, så det finns massor av material.

Anna Orrghen: Men tack så hemskt mycket då.

Jan W Morthenson: Ja, vi kanske hörs vid fler gånger, det hoppas jag.